# ISTORIA FILMULUI

O INTRODUCERE

KRISTIN THOMPSON, DAVID BORDWELL, JEFF SMITH

VOLUMUL 2

## DIN 1945 PÂNĂ ÎN PREZENT

VELLANT
CĂRȚI ÎNSEMNATE.

UNATC PRESS

„În întreaga lume, în fiecare moment, milioane de oameni se uită la filme. Se uită la filme comerciale, la „filme de artă”, la documentare, la desene animate, la filme experimentale, la filme educaționale. Stau în săli de cinema cu aer condiționat, în piețe publice din sate, în muzee de artă, în săli de clasă, acasă în fața televizorului, în cafenele în fața unui monitor de laptop sau a unui telefon mobil. În anii 2010, cinematografele au vândut în jur de opt miliarde de bilete anual. Dacă luăm în considerare accesibilitatea filmelor în formate video – difuzate fie prin intermediul televiziunii sau al internetului, pe disc sau sub formă de fișiere digitale –, numărul de spectatori e, de fapt, mult mai mare. În 2019, piața globală pentru divertismentul dedicat proiecției în cinematografe, difuzării la domiciliu și pe aparate mobile a depășit, pentru prima oară în istorie, 100 de miliarde de dolari.”

KRISTIN THOMPSON
DAVID BORDWELL
JEFF SMITH

# Istoria filmului

## O introducere

### Volumul 2
din 1945 până în prezent

KRISTIN THOMPSON
DAVID BORDWELL
JEFF SMITH

# Istoria filmului

## O introducere

## Volumul 2

din 1945 până în prezent

Traducere coordonată de
Andrei Rus

Traducători: Liri Alienor Chapelan,
Gabriela Filippi,
Cezar Gheorghe,
Dora Leu,
Andreea Mihalcea,
Andrei Rus,
Diana Smeu,
Irina Trocan,
Iulia Voicu,
Ioana Miruna Voiculescu

UNATC PRESS
VELLANT
CĂRȚI ÎNSEMNATE.

Coordonator traducere: Andrei Rus
Traducători: Andreea Mihalcea (cap. 15, 21), Irina Trocan (cap. 16, 17, 20), Diana Smeu (cap. 18),
Liri Alienor Chapelan (cap. 19, 30), Cezar Gheorghe (cap. 22), Gabriela Filippi (cap. 23),
Andrei Rus (cap. 24, 26), Iulia Voicu (cap. 25), Dora Leu (cap. 27), Ioana Miruna Voiculescu (cap. 28, 29)
Coordonare editorială: Doru Someșan
Redactare: Alina Purcaru
Corectură: Anca Coman Doicin
DTP: Răzvan Nasea
Copertă: Anna Florea
Coordonatoare comunicare: Deniz Otay

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
**THOMPSON, KRISTIN**
**Istoria filmului : o introducere** / Kristin Thompson, David Bordwell, Jeff Smith. - București : Editura Vellant : U.N.A.T.C. Press, 2024
2 vol.
ISBN 978-606-980-248-9
**Vol. 2. : Din 1945 până în prezent.** - 2024. - Conţine bibliografie. - Index. -
ISBN 978-606-980-252-6. - ISBN 978-606-082-044-4

I. Bordwell, David
II. Smith, Jeff

791

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
**THOMPSON, KRISTIN**
**Istoria filmului : o introducere** / Kristin Thompson, David Bordwell, Jeff Smith. - București : Editura Vellant, 2024
2 vol.
ISBN 978-606-980-248-9
**Vol. 2. : Din 1945 până în prezent.** - 2024. - Conţine bibliografie. - Index. -
ISBN 978-606-980-252-6

I. Bordwell, David
II. Smith, Jeff

791

Titlul original: *Film History – An Introduction (Fifth Edition)*
Copyright © 2021 by Kristin Thompson, David Bordwell, Jeff Smith.
All Rights Reserved

© Editura Vellant și UNATC Press, 2024, pentru prezenta ediţie

Proiect realizat în colaborare cu Centrul de Pedagogie și Studiu al Imaginii „Sorin Botoșeneanu“ din UNATC București.

**Editura Vellant**
Splaiul Independenţei 319
București, Sector 6
www.vellant.ro

**UNATC Press**
Str. Matei Voievod 75-77
București, Sector 2

Toate drepturile asupra versiunii în limba română
aparţin Editurii Vellant și UNATC Press.

# CUPRINS

Partea a patra ERA POSTBELICĂ, 1945–1960 11

15 CINEMATOGRAFIA AMERICANĂ ÎN EPOCA POSTBELICĂ: 1945–1960 15

**Schimbări după război, 1946–1948** 16

*Audierile HUAC: Războiul Rece ajunge la Hollywood 16 • Decizia Paramount 17*

**Declinul sistemului de studiouri hollywoodian** 18

*Stiluri de viață în schimbare și concurența divertismentului 19 • Hollywoodul se adaptează la televiziune 20*

CASETĂ: ECRANUL LAT 21

*Cinematografele de artă și drive-in-urile 25 • Provocări pentru cenzură 26*

**Noua putere a filmului individual și revitalizarea formulei de turneu** 27

**Ascensiunea producătorilor independenți** 27

*Producători independenți* mainstream*: agenții, puterea starurilor și pachetul de negociere 28 • Filmele* exploitation *29 • Independenții marginalizați 30*

**Cinematografia hollywoodiană clasică: o tradiție care continuă** 31

*Complexitate și realism în povestire 31 • Schimbări stilistice 32 • Noi variațiuni ale unor genuri vechi 32*

**Regizori importanți: mai multe generații** 37

*Veteranii epocii studiourilor 37 • Emigranții rămân 38*

CASETĂ: ALFRED HITCHCOCK 39

*Lupta lui Welles cu Hollywoodul 40 • Influența teatrului 41 • Regizori noi 42*

16 CINEMATOGRAFUL EUROPEAN POSTBELIC: NEOREALISMUL ȘI CONTEXTELE LUI, 1945–1959 44

**Contextul postbelic** 44

**Industriile filmului și cultura filmului** 45

*Germania de Vest: „Papas Kino“ 45 • Opoziția față de avansul SUA 46 • Cinematograful de artă: Reîntoarcerea modernismului 48*

**Italia: neorealismul și urmările** 50

*Primăvara italiană 51 • Definirea neorealismului 53*

CASETĂ: *UMBERTO D.*: MENAJERA SE TREZEȘTE 56

CASETĂ: *ROMA, ORAȘ DESCHIS*: MOARTEA PINEI 57

CASETĂ: LUCHINO VISCONTI ȘI ROBERTO ROSSELLINI 58

*Dincolo de neorealism 59*

**Un neorealism spaniol?** 61

17 CINEMATOGRAFUL EUROPEAN POSTBELIC: FRANȚA, SCANDINAVIA ȘI MAREA BRITANIE, 1945–1959 64

**Cinematograful francez al deceniului postbelic** 64

*Industria își revine 64*

CASETĂ: CULTURA FRANCEZĂ CINEFILĂ POSTBELICĂ 65

*Tradiția calității 66 • Întoarcerea regizorilor veterani 68 • Noi regizori independenți 72*

**Renașterea scandinavă** 74

CASETĂ: CARL THEODOR DREYER 75

**Anglia: calitate și comedie** 76

*Probleme în industrie 76 • Moștenirea literară și excentricitatea 77 • Succesul internațional al filmului de artă 80*

18 CINEMATOGRAFUL POSTBELIC DINCOLO DE OCCIDENT (1945–1959) 81

**Tendințe generale** 81

**Japonia** 83

*Redresarea industriei în timpul Ocupației 83 • Regizorii veterani 84 • Generația războiului 86*

**Cinematografia postbelică în sfera de influență sovietică** 87

*URSS: De la stalinism la dezgheț 88 • Cinematograful postbelic în Europa de Est 90*

**Republica Populară Chineză** 95

*Războiul civil și revoluția 95 • Maoismul îmbinat cu tradiția 97*

**India** 99

*O industrie dezorganizată, dar prolifică 99 • Tradiția populistă și Raj Kapoor 99*

CASETĂ: MUZICA ȘI CINEMATOGRAFIA INDIANĂ POSTBELICĂ 100

*Înotând împotriva curentului: Guru Dutt și Ritwik Ghatak 101*

**America Latină** 103

*Brazilia și Argentina 103 • Cinematografia populară mexicană 104*

19 CINEMATOGRAFUL DE ARTĂ ȘI NOȚIUNEA DE AUTOR 107

**Apariția și propagarea teoriei auteuriste** 107

**Identitatea auctorială și dezvoltarea filmului de artă** 109

**Luis Buñuel (1900–1983)** 109

**Ingmar Bergman (1918–2007)** 111

**Akira Kurosawa (1910–1998)** 114

**Federico Fellini (1920–1993)** 117

**Michelangelo Antonioni (1912–2007)** 118

**Robert Bresson (1907–1999)** 120

**Jacques Tati (1908–1982)** 123

**Satyajit Ray (1921–1992)** 126

20 NOI VALURI ȘI CINEMATOGRAFII TINERE, 1958–1967 129

**Noile nevoi ale industriilor** 129

**Tendințe formale și stilistice** 130

**Franța: Noul Val și Noul Cinema** 133

*Noul Val Francez 134*

CASETĂ: FRANÇOIS TRUFFAUT ȘI JEAN-LUC GODARD 135

*Noul Cinema: Malul Stâng 138*

**Italia: cinemaul tânăr și westernurile spaghetti** 141

**Marea Britanie: cinemaul *Kitchen Sink*** 144

**Tânărul Cinema German** 147

**Noul Cinema în URSS și în Europa de Est** 148

*Tânărul Cinema Sovietic 148 • Noi valuri în Europa de Est 151*

CASETĂ: MIKLÓS JANCSÓ 157

**Noul Val Japonez** 160

*O industrie în căutarea tinereții 160 • Ōshima și alții 161*

**Brazilia: Cinema Nôvo** 164

*Susținerea guvernului și noii regizori 164 • Loviturile de stat și cinematograful 166 • Tropicalism și canibalism 167*

21 DOCUMENTARUL ȘI FILMUL EXPERIMENTAL ÎN EPOCA POSTBELICĂ, ÎNTRE 1945 ȘI JUMĂTATEA ANILOR 1960 169

**Spre un documentar personal** 170

*Curente inovative 170 •* National Film Board of Canada *și* Free Cinema *172 • Franța: Documentarele de autor 173 • Jean Rouch și documentarul etnografic 175*

**Cinemaul direct** 176

*Statele Unite: Drew și asociații săi 176*

CASETĂ: NOI TEHNOLOGII PENTRU NOUL DOCUMENTAR 178

*Cinema direct în Canada bilingvă 179 • Franța:* Cinéma vérité *și provocare 180*

**Cinematograful experimental și de avangardă** 183

CASETĂ: PRIMUL DECENIU POSTBELIC: MAYA DEREN 184

*Abstractizare, colaj și expresivitate personală 187 • Succesul și noile ambiții 193*

CASETĂ: AL DOILEA DECENIU POSTBELIC: STAN BRAKHAGE 194

*Cinema* underground *și cinema expandat 196*

**Partea a cincea CINEMATOGRAFUL CONTEMPORAN DUPĂ ANII 1960 203**

22 DECĂDEREA ȘI RENAȘTEREA HOLLYWOODULUI: 1960–1980 207

**Anii 1960: industria filmului în recesiune 208**

*Studiourile în criză 209 • Stiluri și genuri 210 • Modificarea stilului clasic al filmelor de studio 211 • Identificarea publicului 212*

CASETĂ: NOI TEHNOLOGII DE PRODUCȚIE ȘI DE PROIECȚIE 213

**Noul Hollywood: de la sfârșitul anilor 1960 până la sfârșitul anilor 1970 214**

*Spre un cinema de artă american 215 • Hollywoodul ajunge la aur 217*

CASETĂ: CINEMA PERSONAL: ALTMAN ȘI ALLEN 218

*Întoarcerea blockbusterului 220*

CASETĂ: CEI TREI MARI ANI ANILOR 1970: COPPOLA, SPIELBERG ȘI LUCAS 222

*Hollywoodul se modernizează 225 • Scorsese ca sinteză 228*

**Oportunități pentru independenți 229**

23 CINEMATOGRAFUL CRITIC POLITIC AL ANILOR 1960 ȘI 1970 233

**Cinematograful politic în Lumea a Treia 234**

*Aspirații revoluționare 235 • Genuri și stiluri politice 236 • America Latină 236*

CASETĂ: DOUĂ FILME REVOLUȚIONARE: *AMINTIRI DESPRE SUBDEZVOLTARE* ȘI *LUCÍA* 240

*Cinematografia Africii negre 247 • China: Cinemaul și Revoluția Culturală 250*

**Cinematografia politică în Lumile Întâi și a Doua 252**

*Europa de Est și URSS 252*

CASETĂ: ACTIVITATEA CINEMATOGRAFICĂ ÎN TIMPUL EVENIMENTELOR DIN PARIS DIN LUNA MAI 256

*Cinemaul politic din Vest: o cultură contestatară 256*

CASETĂ: BRECHT ȘI MODERNISMUL POLITIC 261

24 DOCUMENTARUL ȘI FILMUL EXPERIMENTAL DUPĂ ULTIMA JUMĂTATE A ANILOR 1960 277

**Filmul documentar 278**

*Cinemaul direct și moștenirea sa 278*

CASETĂ: FREDERICK WISEMAN ȘI TRADIȚIA CINEMAULUI DIRECT 279

*Sintetizând tehnicile documentare 282 • Chestionând capacitatea documentarului de a capta realitatea 284 • Documentând tulburări sociale și nedreptăți 286 • Documentarul de cinema în epoca digitalului și a internetului 288*

CASETĂ: FAPTE, ADEVĂRURI ȘI ATITUDINE: MICHAEL MOORE ȘI ERROL MORRIS 290

**Filmul structural și urmările sale 293**

*Filmul structural 294 • Reacții la filmul structural: întoarcerea narațiunii 299 • Hibridizări noi 306*

CASETĂ: RUPEREA LEGĂTURII CU FOTOGRAFIA: DOCUMENTARUL DE ANIMAȚIE 307

*Film, video și intrarea în muzee 310*

25 CINEMATOGRAFII NOI ȘI DEZVOLTĂRI NOI: EUROPA ȘI URSS DUPĂ ANII 1970 313

**Europa de Vest 314**

*Criză în industrie 314*

CASETĂ: TELEVIZIUNEA ȘI *AARDMAN ANIMATIONS* 316

*Tradiții naționale și tendințe internaționale 318*

CASETĂ: DURAS, VON TROTTA ȘI CINEMATOGRAFUL EUROPEAN DE ARTĂ 330

*Imaginea acaparatoare 332*

CASETĂ: CINEMATOGRAFUL DE ARTĂ: MAI LENT ȘI MAI ZGÂLȚÂIT 337

**Europa de Est și URSS 340**

*Europa de Est: de la reformă la revoluție 340*

CASETĂ: ROMÂNIA: UN VAL MAI NOU 345

*De la URSS la CIS 346*

**26** O LUME ÎN CURS DE DEZVOLTARE: CINEMATOGRAFIILE CONTINENTALE ȘI SUBCONTINENTALE DUPĂ 1970 355

**Cinematografii noi, public nou** 356

**Cinematograful african** 357

*Africa de Nord 358 • Africa Subsahariană 359 • Anii 1990 și după 360*

**Cinematografiile din Orientul Mijlociu** 363

*Israel și Palestina 363 • Egipt 365 • Turcia 366 • Iran: revoluție, renaștere și regresie 367 • Țări în conflict 370*

**America de Sud și Mexicul: reforme întrerupte și parteneriate cu Hollywoodul** 372

*Brazilia 373*

CASETĂ: LITERATURA LATINO-AMERICANĂ ȘI CINEMATOGRAFUL 373

*Argentina 375 • Chile și alte țări 377 • Mexic 379 • Cuba, o industrie în izolare 381*

**India: producția de masă și cinemaul de artă** 383

*Alternative la filmele* mainstream *384 • Coproducții și televiziune prin satelit 386 • Cinematograful popular se schimbă odată cu vremurile 387 • Cinematografia indiană pe scena globală 390*

**27** CINEMATOGRAFII ÎN PLINĂ ASCENSIUNE: ASIA PACIFICĂ ȘI OCEANIA DUPĂ 1970 392

**Australia și Noua Zeelandă** 393

*Australia 393 • Noua Zeelandă 397*

**Noile cinematografii din Asia de Est** 399

*Thailanda 400 • Filipine 401 • Taiwan 403*

CASETĂ: EDWARD YANG ȘI HOU HSIAO-HSIEN 405

**Japonia** 407

*Producția independentă de film: Două generații diferite 408*

CASETĂ: ARTA POPULARĂ A LUI HAYAO MIYAZAKI 413

**Hong Kong** 414

**Coreea de Sud** 420

**China: marea poveste de succes** 423

*Reformele economice și A Cincea Generație 424 • A Șasea Generație și filmele ilegale 426 • Cinematograful și „socialismul de piață“ 427 • Dragonul devine mai puternic 429*

**Partea a șasea CINEMATOGRAFIA ÎN ERA NOILOR MEDIA 433**

**28** CINEMATOGRAFUL AMERICAN ȘI ECONOMIA DIVERTISMENTULUI: ANII 1980 ȘI DUPĂ 435

**Hollywoodul, televiziunea prin cablu și sistemul video la domiciliu** 436

*Filme la domiciliu 436*

**Concentrare și consolidare în industria cinematografică** 438

*Marile companii rămân mari 438 • Mentalitatea* blockbuster *440*

CASETĂ: UNIVERSUL DISNEY SE EXTINDE 444

*Profitul net 445 • Multiplexuri și megaplexuri: noua față a exploatării de filme 449*

**Tendințe artistice** 450

*Genuri 450 • Formă narativă și stil 453*

CASETĂ: CONTINUITATEA INTENSIFICATĂ: UN STIL PENTRU EPOCA VIDEO 456

*Regizori: opțiuni cu buget mediu și obligații de* blockbuster *458*

**O nouă eră a cinematografului independent** 464

*Estetica* indie *465*

CASETĂ: AUTORII *INDIE*: *BRANDING* CU BUGET REDUS 467

Indie-*urile și industria 471*

**29** CĂTRE O CULTURĂ CINEMATOGRAFICĂ GLOBALĂ 477

**Hollyworld?** 478

*Conglomeratele media 479 • Cooperare și cooptare 480*

CASETĂ: *JURASSIC PARK*, FILM GLOBAL 481

*Multiplexuri pentru întreaga planetă 482*

**Alianțe regionale, imperii media și noul film internațional** 483

*Europa și Asia încearcă să facă concurență 483 • Imperii media, în Vest și în Est 484 • Filme globale din afara Hollywoodului? 485*

**CASETĂ: ÎNAPOI LA ESENȚIAL: DOGMA 95 487**

**Cinematograful diasporean 489**

**Circuitul festivalier 491**

*Festivalurile și comercializarea filmului global 492*

**Pirateria video: un sistem de distribuție alternativ 493**

**Subculturi ale fanilor: aproprierea filmelor 494**

**30 TEHNOLOGIA DIGITALĂ ȘI CINEMATOGRAFUL 498**

**Instrumentele digitale: bucată cu bucată 499**

*Preproducția 499 • Postproducția 500 • Filmarea în digital: experimente periferice 502 • Unelte digitale în filmarea pe 35mm 503 • Reclama și marketingul 504*

**Convergența digitală: alăturarea bucăților 505**

*Inițiativa pentru Cinemaul Digital 505 • Cinematografele fac tranziția la formatul digital 506 • Promovarea producției digitale: primii adepți și fanaticii peliculei 507 • Efecte asupra formei și stilului filmelor 508*

**CASETĂ: ANIMAȚIA DIGITALĂ: MARGINALUL DEVINE NORMĂ 509**

**Distribuția digitală 514**

*Distribuția digitală în sălile de cinema 514 • DVD-urile: vânzare și închiriere 514*

**CASETĂ: A REGIZA ÎN DIGITAL: DAVID FINCHER ȘI JEAN-LUC GODARD 515**

*Distribuția online: descărcarea și streaming-ul 518 • Streaming-ul: răsturnarea modelului clasic 519*

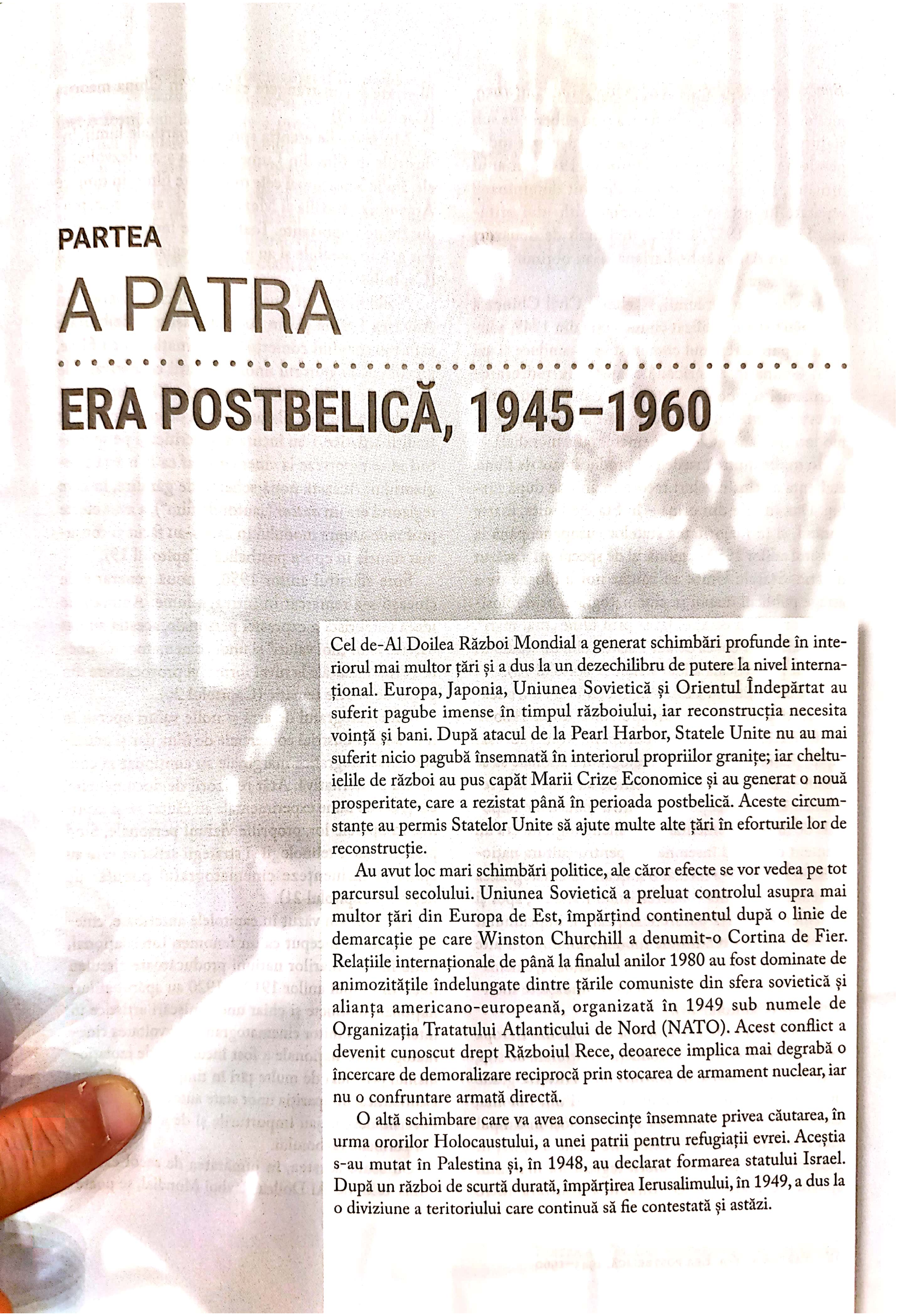
**Noile media și viitorul cinematografiei 523**

*Jocurile video 523 • Realitatea virtuală și augmentată 524*

*Note și întrebări (de citit pe site-ul autorilor, www.davidbordwell.com) 527*

*GLOSAR 529*

*Index 539*



# PARTEA
# A PATRA

## ERA POSTBELICĂ, 1945–1960

Cel de-Al Doilea Război Mondial a generat schimbări profunde în interiorul mai multor țări și a dus la un dezechilibru de putere la nivel internațional. Europa, Japonia, Uniunea Sovietică și Orientul Îndepărtat au suferit pagube imense în timpul războiului, iar reconstrucția necesita voință și bani. După atacul de la Pearl Harbor, Statele Unite nu au mai suferit nicio pagubă însemnată în interiorul propriilor granițe; iar cheltuielile de război au pus capăt Marii Crize Economice și au generat o nouă prosperitate, care a rezistat până în perioada postbelică. Aceste circumstanțe au permis Statelor Unite să ajute multe alte țări în eforturile lor de reconstrucție.

Au avut loc mari schimbări politice, ale căror efecte se vor vedea pe tot parcursul secolului. Uniunea Sovietică a preluat controlul asupra mai multor țări din Europa de Est, împărțind continentul după o linie de demarcație pe care Winston Churchill a denumit-o Cortina de Fier. Relațiile internaționale de până la finalul anilor 1980 au fost dominate de animozitățile îndelungate dintre țările comuniste din sfera sovietică și alianța americano-europeană, organizată în 1949 sub numele de Organizația Tratatului Atlanticului de Nord (NATO). Acest conflict a devenit cunoscut drept Războiul Rece, deoarece implica mai degrabă o încercare de demoralizare reciprocă prin stocarea de armament nuclear, iar nu o confruntare armată directă.

O altă schimbare care va avea consecințe însemnate privea căutarea, în urma ororilor Holocaustului, a unei patrii pentru refugiații evrei. Aceștia s-au mutat în Palestina și, în 1948, au declarat formarea statului Israel. După un război de scurtă durată, împărțirea Ierusalimului, în 1949, a dus la o diviziune a teritoriului care continuă să fie contestată și astăzi.

În deceniile de după război, mai ales în anii 1950, multe țări din Asia și din Africa s-au eliberat de sub statutul lor de colonii. Filipine și-a declarat independența față de Statele Unite în 1946. În anul următor, India și Pakistan au devenit dominioane separate în interiorul Commonwealth-ului britanic. Iar între 1957 și 1962, mai mult de douăzeci de țări din Africa subsahariană și-au obținut și ele independența.

În alte zone ale lumii, Războiul Civil Chinez a fost reluat și s-a finalizat cu revoluția din 1949, aducând la putere regimul comunist care conduce și azi țara. Ocupația americană a ajutat la redresarea Germaniei și Japoniei, state învinse în război. Astfel de evenimente nu aveau cum să nu influențeze în moduri fundamentale și cinematografia mondială.

În multe dintre marile țări producătoare de filme, audiența a atins niveluri record în anii de după război. Dar, în cele din urmă – în Statele Unite, foarte curând, și în majoritatea statelor europene, până la sfârșitul anilor 1950 –, numărul de spectatori a scăzut drastic. Statele Unite au căutat noi mijloace de a atrage publicul înapoi în cinematografe, prin folosirea culorii, prin ecranul lat și prin filme „mai mari", mai aparte, dar epoca de aur a sistemului de studiouri integrat pe verticală a luat sfârșit (Capitolul 15).

Statele Unite nu a fost singura țară care s-a bucurat de o perioadă de prosperitate după război. Majoritatea economiilor europene s-au redresat rapid, permițând unor cinematografii naționale să se afirme la nivel mondial. Guvernele au consolidat reglementările protecționiste pentru industriile naționale de filme, argumentând că cinematograful era un element de primă însemnătate pentru cultura națională. În Europa s-a format o mișcare cinematografică extrem de influentă – neorealismul italian –, apoi și un cinema de artă autoreflexiv, care a împrumutat foarte mult din tendințele modernismului din alte arte (capitolele 16 și 17). În aceeași perioadă, cinematografia japoneză a câștigat și ea recunoaștere internațională (Capitolul 18).

Uniunea Sovietică și statele sale satelit din Europa de Est și-au menținut o producție controlată de stat, deși mai multe țări au experimentat cu diverse grade de descentralizare. Mai mulți cineaști din Polonia, Cehoslovacia și Ungaria au ajuns faimoși în timpul erei postbelice. Perioade intermitente de dezgheț în politicile sovietice le-au oferit regizorilor mai mult spațiu de manevră. O dinamică similară între libertate și constrângere exista și în China maoistă (Capitolul 18).

Mutându-ne atenția spre alte părți ale lumii, industriile de film din Lumea a treia s-au dezvoltat și ele. India lansa anual cele mai multe filme, în timp ce Argentina, Brazilia și Mexic erau, de asemenea, producătoare importante. Toate aceste industrii au produs genuri notabile și au generat regizori importanți (Capitolul 18).

Noile filme din Europa, din blocul sovietic, din America Latină și din Asia au câștigat vizibilitate prin intermediul comerțului internațional cu filme, precum și cu ajutorul unor instituții ca festivalurile de film și acordurile de coproducție. Circulația acestor filme, alături de plasarea lor în descendența unor tradiții artistice, i-au încurajat pe critici și pe spectatori să se raporteze la cinematograf ca la o artă a regizorului. Această nouă schemă de gândire, în care regizorul era un *auteur* („autor de film"), a avut efecte profunde asupra modului în care s-au făcut și consumat filmele în epoca postbelică (Capitolul 19).

Spre sfârșitul anilor 1950, o nouă generație de cineaști s-a remarcat în întreaga lume. Animați de ideea auteuristă a expresiei personale, aceștia au dat naștere unor „noi valuri" și unor „cinematografii tinere", experimentale la nivel formal și provocatoare din punct de vedere tematic (Capitolul 20).

Cinematograful de artă și noile valuri operau în interiorul industriei comerciale de film, dar și practicile cinematografice marginale au continuat să constituie o alternativă. Atât regizorii de documentare, cât și cei de filme experimentale au căutat să-și exprime, în operele lor, propriile viziuni personale, fiind pionierii unor tehnologii și strategii artistice care au ajuns să influențeze cinematograful popular de ficțiune (Capitolul 21).

Așa cum am văzut în capitolele anterioare, cinematograful a început ca un fenomen internațional, unde filmele marilor națiuni producătoare circulau liber. În timpul anilor 1910 și 1920 au apărut stiluri naționale distincte și chiar unele mișcări artistice în interiorul anumitor cinematografii. Dezvoltarea cinematografiilor naționale a fost încurajată de izolaționismul practicat de multe țări în timpul Marii Crize Economice, de apariția unor state autoritare ale căror guverne descurajau importurile și de animozitățile din perioada războiului.

Cu toate acestea, în jumătatea de secol care a urmat celui de-Al Doilea Război Mondial, se poate observa o revenire la un cinematograf internațional. Unul dintre factorii principali ai acestui fenomen a fost o formidabilă creștere a producției. Națiunile mai mici, inclusiv fostele colonii ale puterilor europene, au încercat să-și creeze propriile industrii cinematografice. Dezvoltarea cinematografului de artă, susținută de critici și de festivaluri, a extins piața pentru filmele de interes cultural. Pentru a concura cu Hollywoodul, atât națiunile mari, cât și cele mici s-au angajat în realizarea de coproducții.

În anul 1945 s-au produs în lumea întreaga aproximativ 1 000 de filme de lungmetraj. Până în 1970 s-a ajuns la o producție de 3 500 de filme pe an. În acest interval de 25 de ani publicul a avut acces la o gamă mai largă de filme provenite din afara granițelor lor naționale. Această expansiune s-a accelerat în deceniile următoare, așa cum vom vedea în Partea a cincea și în Partea a șasea ale cărții.

## CAPITOLUL 15

# CINEMATOGRAFIA AMERICANĂ ÎN EPOCA POSTBELICĂ: 1945–1960

SUA a ieșit din Al Doilea Război Mondial ca o țară prosperă. Muncitorii câștigaseră mult în industriile militare, dar nu prea avuseseră ocazia să-și cheltuiască noile venituri. Militarii au revenit la soții sau și-au întemeiat familii, pregătiți să-și cumpere locuințe și să achiziționeze bunuri de consum. Natalitatea, în creștere în timpul războiului, a ajuns la cote și mai înalte, iar noua generație a fost supranumită *baby boom*.

SUA a preluat rolul de superputere mondială, ajutându-și aliații și foștii inamici. În același timp, URSS se lupta să-și afirme autoritatea. Președintele Harry S. Truman a adoptat o politică de „îngrădire“, încercând să contracareze influența sovietică în lume. Între 1950 și 1953, SUA a luptat alături de Coreea de Sud împotriva Coreei de Nord comuniste într-un război civil cu un final neconcludent. Statele Unite și URSS și-au negociat influența asupra națiunilor nealiniate. Războiul Rece dintre Statele Unite și URSS avea să dureze aproape 50 de ani.

Sentimentul infiltrării comuniste în lume a condus la o eră de suspiciune politică în Statele Unite. La sfârșitul anilor 1940, agențiile secrete de informații au investigat indivizi bănuiți de spionaj sau de acte subversive. O comisie a Congresului a cercetat infiltrarea comunistă în guvern și în mediul de afaceri, iar în timpul mandatului președintelui Dwight Eisenhower (1953–1961) Războiul Rece a continuat să stea la baza politicilor americane.

Însă deși guvernul căuta să facă front comun împotriva comunismului, societatea părea fracturată în diferite segmente demografice. O categorie importantă erau adolescenții, care aveau bani să cumpere mașini, discuri, haine și bilete la cinema. Odată ce infracționalitatea a crescut în rândul acestora, a apărut, de asemenea, imaginea „delincventului juvenil“. Alte grupuri sociale au devenit și ele mai vizibile. Sub îndrumarea pacifistului

Martin Luther King Jr., mișcarea pentru drepturile civile a luat amploare. În 1954, decizia Curții Supreme în cazul *Brown vs. Board of Education* (Brown *vs.* Ministerul Educației) a reprezentat un pas înainte către încheierea discriminării legale prin faptul că a impus desegregarea în școli.

## SCHIMBĂRI DUPĂ RĂZBOI, 1946–1948

În primii trei ani de după încheierea războiului, Hollywoodul a trecut prin momente importante de ascensiune și declin. Numărul spectatorilor de cinema crescuse în timpul războiului, iar anul 1946 a stabilit un record de *box office*: mai mult de 1,6 miliarde de dolari din vânzările de bilete din SUA și Canada. Această cifră, echivalentul a mai mult de 21 de miliarde de dolari în 2020, rămâne neîntrecută. În medie, în fiecare săptămână, între 80 și 90 de milioane de americani mergeau la film, dintr-o populație de 140 de milioane. (În 2019, media săptămânală era de 23 de milioane, din 330 de milioane de locuitori).

În ciuda cifrelor halucinante de *box-office*, companiile hollywoodiene s-au confruntat în scurt timp cu probleme grave. În 1947, investigațiile anticomuniste întreprinse de guvernul Statelor Unite au vizat numeroși angajați ai studiourilor, iar în 1948 o decizie a Curții Supreme a schimbat însăși structura industriei.

### Audierile HUAC: Războiul Rece ajunge la Hollywood

În anii 1930, mulți intelectuali de la Hollywood fuseseră simpatizanți ai comunismului sovietic; câțiva chiar se alăturaseră Partidului Comunist American. Înclinațiile lor de stânga fuseseră consolidate în cel de-Al Doilea Război Mondial, când URSS a fost aliata Americii în lupta împotriva Puterilor Axei. Nu era ilegal să intri în partid, dar membrii acestuia erau bănuiți că ar fi pactizat cu inamici ai Statelor Unite. Pe parcursul anilor, Biroul Federal de Investigații (FBI) adunase informații despre comuniști și simpatizanți din comunitatea hollywoodiană. În 1947, Congresul a început să investigheze activitățile comuniste din Statele Unite în cadrul unei anchete naționale conduse de Comisia pentru Cercetarea Activităților Antiamericane (House Committee on Un-American Activities – HUAC), care urmărea să identifice activități așa-zis subversive, atât în rândul angajaților din sistemul public, cât și în viața privată a cetățenilor.

În mai 1947, mai multe persoane – printre care actorul Adolphe Menjou și regizorul Leo McCarey – au acceptat să-și denunțe colegii de la Hollywood cu legături comuniste. În septembrie, republicanul J. Parnell Thomas a condus o audiere HUAC care urmărea să dovedească faptul că Uniunea Scenariștilor (Screen Writers' Guild) era formată preponderent din comuniști. Patruzeci și trei de martori au fost somați să se prezinte în fața comisiei.

Martorii „prietenoși", în frunte cu Jack Warner de la Warner Bros., au declarat că unii scenariști erau comuniști. Gary Cooper, Ronald Reagan, Robert Taylor și alte vedete și-au exprimat îngrijorarea cu privire la conținutul stângist din scenarii. Martorilor „neprietenoși", majoritatea scenariști, li se permitea foarte rar să-și exprime punctele de vedere. Cei mai mulți au evitat să nege că fuseseră comuniști, subliniind, în schimb, că Primul Amendament le garanta libertatea de exprimare la locul de muncă. Zece dintre cei care au depus mărturie au fost chemați în instanță pentru sfidarea Congresului și au fost închiși o perioadă scurtă. Stângistul german Bertolt Brecht, care lucrase la Hollywood în timpul războiului și care nu fusese membru al niciunui partid comunist, a oferit comisiei un răspuns neutru și a plecat de îndată în Germania de Est.

Protestele publice extrem de vocale au determinat Congresul să suspende audierile timp de patru ani. Însă carierele celor zece martori neprietenoși care depuseseră mărturie s-au prăbușit odată ce producătorii i-au trecut pe lista neagră. Majoritatea „Celor 10 de la Hollywood" („the Hollywood Ten") – scenariștii John Howard Lawson, Dalton Trumbo, Albert Maltz, Alvah Bessie, Samuel Ornitz, Herbert Biberman, Ring Lardner Jr. și Lester Cole; regizorul Edward Dmytryk; și producătorul Adrian Scott – nu mai puteau să lucreze fățiș în industria filmului.

Audierile HUAC din 1947 au arătat că temele filmelor hollywoodiene fuseseră contaminate de idei comuniste – de unde atenția acordată scenariștilor. În 1951, comitetul și-a reluat audierile, urmărind de această dată să-i demaște pe toți angajații despre care se bănuia că erau comuniști. Actorii Sterling Hayden și Edward G. Robinson, regizorii Edward Dmytryk și Elia Kazan, precum și alți foști simpatizanți comuniști s-au salvat denunțându-i pe alții. Persoanele care au fost menționate, dar au refuzat să coopereze, ca, de pildă, actrița Gale Sondergaard, au fost trecute pe o nouă listă neagră.

Cât timp a fost instituită această practică a listei negre, studiourile hollywoodiene au început să producă filme anticomuniste. De regulă, ele adaptau știri politice de actualitate folosind convențiile narative ale melodramei de familie, ale filmului polițist sau ale filmelor de spionaj. Scenariștii îi înlocuiau adesea cu „roșii“ pe gangsterii, bătăușii sau spionii naziști din filmele anterioare. Acest val „anticomunist“ nu a produs multe filme de succes, însă *Cortina de Fier/ The Iron Curtain* (1948, William A. Wellman) și *Furt pe South Street/ Pickup on South Street* (1953, Samuel Fuller) au fost printre cele mai bune thrillere postbelice.

Unii dintre cineaștii de pe lista neagră și-au salvat carierele fugind în străinătate. Regizorul Joseph Losey s-a mutat în Anglia și Jules Dassin în Franța. Alții au lucrat sub pseudonime. În 1956, sub un nume fals, Dalton Trumbo a scris scenariul filmului *Curaj nebănuit/ The Brave One* (Irving Rapper), pentru care a câștigat un premiu Oscar. În 1960, Otto Preminger a declarat că îl va credita pe Trumbo pentru scenariul filmului *Exodus*, iar producătorul Kirk Douglas a procedat la fel în ceea ce privește contribuția lui Trumbo la filmul *Spartacus* (1960, Stanley Kubrick). Din acel moment, lista neagră a început încet să se fisureze. Însă doar o zecime dintre victimele sale au reușit să-și reia carierele în film. Audierile HUAC lăsaseră în urma lor neîncredere și talent irosit. Resentimentele față de cei care își denunțaseră colegii au persistat decenii la rând, ieșind din nou la iveală atunci când Kazan a fost recompensat cu premiul Oscar pentru întreaga carieră în anul 2000.

## Decizia Paramount

După cum am văzut în capitolele 3 și 7, după 1912, studiourile hollywoodiene s-au extins pentru a crea un oligopol. Colaborând unele cu altele, firmele controlau industria. Cele mai mari erau integrate vertical – făceau filme, le distribuiau și le proiectau în propriile lanțuri de cinematografe. Această piață de desfacere garantată pentru produsele lor și veniturile extrem de predictibile le-au creat un avantaj. Companiile mai mici aveau, de asemenea, de câștigat deoarece filmele lor puteau umple intervalele rămase libere în programul acestor cinematografe. Firmele mari puteau vinde în bloc pachete întregi de filme (practica rezervării în bloc) în cinematografele pe care nu le dețineau. Astfel, filmele cu bugete mai mari și cu multe vedete amortizau pierderile filmelor mai slabe. În epoca filmului sonor, cele opt companii hollywoodiene principale continuaseră să împiedice orice alt competitor important să intre în industria filmului.

Aproape de la început, guvernul SUA investigase această situație. În 1938, Departamentul de Justiție a intentat un proces, *Statele Unite* vs. *Paramount Pictures, Inc. et al.*, numit de regulă „Cazul Paramount“. Departamentul de Justiție le acuza pe Cele Cinci Mari (Paramount, Warner Bros., Loew's/MGM, 20th Century-Fox și RKO) și pe Cele Trei Mici (Universal, Columbia și United Artists) de încălcarea legilor antitrust prin acțiunea de a fi conspirat să obțină monopolul asupra industriei filmului. Cele Cinci Mari dețineau lanțuri de cinematografe, vindeau filme în regim de rezervare în bloc și foloseau alte practici incorecte pentru a împiedica intrarea filmelor independente în cinematografele mari. Cele Trei Mici nu dețineau cinematografe, dar erau acuzate de cooperare în excluderea de pe piață a altor firme.

După o serie complexă de sentințe, recursuri și manevre juridice, în 1948, Curtea Supremă a decis că cele opt companii erau vinovate de practici monopoliste. Curtea a dispus ca Cele Cinci Mari să renunțe la lanțurile de cinematografe. A cerut, de asemenea, ca cele opt companii hollywoodiene să renunțe la rezervarea în bloc și la alte practici care-i limitau pe exploatanții independenți. Companiile hollywoodiene au solicitat Curții o serie de acorduri de consimțământ care prevedeau niște înțelegeri de compromis. De-a lungul următorului deceniu, toate cele opt firme au fost nevoite să se supună deciziilor instanței. Cele Cinci Mari au rămas companii de producție-distribuție, dar și-au vândut lanțurile de cinematografe.

Creșterea concurenței a dus la niște beneficii evidente. Odată ce practica de rezervare în bloc a devenit ilegală, sălile erau libere să realizeze programe alcătuite, parțial sau integral, din filme independente. Ca urmare a faptului că de acum aveau acces la cinematografe, companiile independente s-au înmulțit. Unele vedete și regizori s-au rupt de sistemul hollywoodian pentru a-și înființa propriile companii. Între 1946 și 1956, numărul anual de filme independente s-a dublat, ajungându-se până la aproape 150. United Artists, care exista doar ca să distribuie filme independente, lansa 50 de producții în fiecare an.

Sectorul de producție al industriei fusese protejat prin absența concurenței în epoca de dinainte de 1948. Interdicția practicii rezervării în bloc prin decizia din cazul Paramount însemna că un producător nu putea să se mai bazeze pe doar câteva filme puternice care să amortizeze costurile celorlalte. Fiecare film în parte trebuia să fie atractiv pentru exploatanți. Ca atare, studiourile s-au concentrat pe filme mai puține, dar mai scumpe. Având acces la cinematografe mai mari, studiourile mici puteau concura mai bine făcând filme cu bugete mai mari. Printre acestea se numărau filmul biografic în Technicolor *Povestea lui Glenn Miller/ The Glenn Miller Story* (1954, Anthony Mann), de la Universal, și *De aici în eternitate/ From Here to Eternity* (1953, Fred Zinnemann), produs de Columbia, în care jucau o mulțime de vedete.

Cele opt companii principale încă dominau distribuția. Producătorii independenți nu-și permiteau să dezvolte circuite largi de distribuție cu sucursale în orașele din toată țara. Cum concurența era scăzută la nivelul distribuitorilor, aproape toate firmele independente trebuiau să-și lanseze filmele prin cele opt companii deja consacrate. Până la mijlocul anilor 1950, aproape toate aceste firme mari aveau deja multe producții independente în programele lor de premiere.

Cât privește exploatarea filmelor, cinematografele independente, care până atunci depinseseră de filmele ieftine produse de firme mici, aveau acum acces la o paletă mai largă de titluri (deși concurența televiziunii urma curând să le scoată din joc pe majoritatea). În același timp, trebuiau să concureze între ele pentru un număr mai mic de filme noi. Cinematografele locale au continuat însă să coopereze, prin menținerea unei delimitări geografice la nivel de oraș și prin limitarea numărului de săli unde rula un anumit film. Prin urmare, cinematografele nu au fost niciodată nevoite să intre într-o competiție acerbă ca să-i atragă pe spectatori – un fapt care se răsfrânge astăzi în prețurile aproape uniforme ale biletelor vândute de sălile care difuzează filme în premieră.

În consecință, în ciuda tuturor acestor schimbări, companiile mari și cele mici continuau să domine distribuția – cel mai puternic și mai profitabil sector al industriei de film – și să se bucure de majoritatea veniturilor provenite din vânzarea de bilete.

## DECLINUL SISTEMULUI DE STUDIOURI HOLLYWOODIAN

La fel cum Hollywoodul se bucura de veniturile mari de *box-office* din anul 1946, piața internațională se extindea, de asemenea. Spre sfârșitul războiului, studiourile au transformat departamentul de filme străine al Asociației Producătorilor și Distribuitorilor de Film din America (Motion Picture Producers and Distributors of America – MPPDA) într-o nouă organizație comercială, Asociația pentru Export a Industriei Americane de Film (Motion Picture Export Association of America – MPEAA). Sarcina acesteia era să coordoneze exporturile americane, să negocieze prețurile și să facă front comun în favoarea firmelor hollywoodiene în străinătate. Cum guvernul vedea cinematografia ca un instrument de propagandă în sprijinul democrației americane, acesta a ajutat exportul de filme prin inițiative ale Departamentului de Comerț și prin presiuni diplomatice.

Multe țări au adoptat legi protecționiste, stabilind cote, subvenții pentru producție și restricții pentru exportul de valută. Beneficiile au fost cel mult ambivalente. În 1947, Marea Britanie a impus o taxă pe filmele importate, iar MPEAA a anunțat că Cele Cinci Mari nu vor mai oferi filme noi Marii Britanii. Boicotul a reușit; după opt luni, guvernul britanic a abrogat legea. Acțiunile protecționiste deseori întăreau dominația hollywoodiană în străinătate. Firmele americane puteau recupera capitalul câștigat în afara granițelor investind în filme străine și importându-le în America sau puteau cheltui „fonduri înghețate“ turnând filmele în străinătate. Aceste producții în deplasare (*runaway productions*) evitau, de asemenea, costul ridicat al forței de muncă americane.

În timp ce unele țări se chinuiau să-și reconstruiască industriile proprii, Hollywoodul a ajuns să se bazeze mai mult pe exportul de produse. Înaintea războiului, aproximativ o treime din veniturile *box-office*-ului american proveneau din străinătate. Până la jumătatea anilor 1960, procentul a crescut la aproape 50%, o proporție care a rămas constantă de-a lungul a zeci de ani.

După 1946,însă, încasările Hollywoodului de pe piața internă au început să scadă. Prezența în săli a scăzut constant, de la 85 de milioane de spectatori pe săptămână în anul 1946 la 47 de milioane în anul 1957. În acest deceniu au fost închise în jur de 4 000 de cinematografe. Producția și profiturile au scăzut. Înainte să-și oprească producția în anul 1957, RKO, una dintre Cele Cinci Mari, a avut mai mulți proprietari, printre care și pe Howard Hughes.

Ce a dus la finalul epocii de aur a studiourilor, care începuse atât de promițător în anii 1910? După război, industria filmului s-a confruntat cu o provocare semnificativă. Pe măsură ce oamenii adoptau noi stiluri de viață, televiziunea și alte activități de petrecere a timpului liber au schimbat în mod profund obiceiurile americanilor de a merge la cinema.

### Stiluri de viață în schimbare și concurența divertismentului

În anii 1910 și 1920, cinematografele fuseseră construite lângă linii de transport în comun în zonele centrale ale orașelor, ușor accesibile atât rezidenților locali, cât și celor care făceau naveta. După război, mulți americani economisiseră îndeajuns de mulți bani încât să-și poată achiziționa case și mașini. Au apărut complexe rezidențiale în suburbii și mulți șofau acum ca să ajungă în centrul orașului. Însă cei care aveau copii mici ezitau să facă drumul lung până în oraș pentru a vedea un film. Astfel, la sfârșitul anilor 1940, schimbările demografice au contribuit la scăderea dramatică a obiceiului de a merge la film.

La început, familiile stăteau acasă și ascultau la radio. În câțiva ani, se uitau la televizor. Până la finalul anilor 1950, 90% dintre gospodării aveau televizoare. Stilul de viață de suburbie și divertismentul televizat, precum și creșterea în popularitate a altor activități de petrecere a timpului liber (precum sportul și muzica înregistrată), au făcut ca, între 1947 și 1957, încasările industriei cinematografice să scadă cu 74%.

Atunci când cuplurile din suburbii decideau totuși să meargă la film, aveau tendința să fie mult mai selective decât spectatorii din trecut. În loc să meargă regulat la un cinematograf local, alegeau un film „important" – unul bazat pe o operă literară faimoasă sau care se distingea prin numărul mare de staruri sau prin valoarea ridicată a producției. Cum eliminarea practicii rezervării în bloc i-a împins pe producători să facă filme cu bugete mai mari, studiourile s-au concentrat pe proiecte care să fie pe gustul unor spectatori mai pretențioși.

**Filme cu un format mai lat și mai colorate** Imaginea de televiziune de la începutul anilor 1950 era de mici dimensiuni, neclară și în alb-negru. Producătorii au încercat să-i scoată pe spectatori din sufragerii și să-i aducă înapoi în cinematografe prin schimbarea modului în care filmele arătau și se auzeau.

Culoarea era un mijloc evident de a face ca filmele să se diferențieze de televiziune și, la începutul anilor 1950, proporția filmelor color hollywoodiene a crescut de la 20% la 50%. Multe foloseau Technicolor, elaboratul procedeu de transfer de coloranți cu trei filtre, perfecționat în anii 1930 (vezi *Technicolor*, din Capitolul 10). Însă monopolul Technicolor i-a determinat pe producătorii independenți să conteste accesul preferențial al studiourilor. Ca atare, în 1950, compania Technicolor a fost obligată de instanță să-și pună serviciile la dispoziție la o scară mai largă. În același an, Eastman a introdus pelicula color *monopack* (negativ multistrat). Eastman Color putea fi folosită cu orice cameră și era ușor de developat. Simplitatea emulsiei Eastman a făcut ca numărul de filme color să crească. Pelicula Technicolor nu a mai fost produsă începând cu 1955, dar compania a prelucrat copii pozitive folosind procedeul său de saturare cu coloranți până în 1975.

Eastman Color nu avea aceeași saturație bogată, transparența umbrelor sau texturile detaliate pe care le oferea pelicula Technicolor (**figurile color 10.2–10.8, 11.1, 15.5** și **17.2** exemplifică folosirea peliculei Technicolor). Însă pelicula *monopack* era mai ușor de folosit pentru formatul de ecran lat, popular la acel moment. Din păcate, imaginile Eastman Color aveau tendința de a se decolora, mai ales dacă materialul fusese developat neglijent. Până la începutul anilor 1970, multe copii pozitive și negative deveniseră roz-pământii sau de un purpuriu bolnăvicios (**fig. color 15.1**).

Cu toate acestea, la vremea respectivă, filmele color erau atractive într-un mod pe care televiziunea nu-l putea egala. La fel și imaginile mai mari. Între anii 1952 și 1955, au fost introduse multe procedee pentru ecranul lat – sau au fost, mai curând, revitalizate, deoarece toate fuseseră testate la începutul epocii filmului sonor.

Cinerama, un sistem cu trei proiectoare care crea o imagine din mai multe panouri, a apărut în 1952. *Aceasta e Cinerama*/ *This Is Cinerama* era un film de călătorii care oferea publicului experiența unei ture cu *rollercoasterul*, a unui zbor cu avionul pe deasupra Marelui Canion și alte astfel de senzații tari. Filmul a rulat într-un singur cinematograf din New York pentru mai bine de doi ani, cu un preț al biletului neobișnuit de mare, încasând aproape cinci milioane de dolari.

CinemaScope, lansat de 20th Century-Fox și prezentat pentru prima dată în *Tunica*/ *The Robe* (1953, Henry Koster), era un procedeu mai puțin complex. 'Scope a devenit unul dintre cele mai populare sisteme pentru formatul lat pentru că folosea pelicula convențională de 35 mm și principii optice relativ simple. Majoritatea studiourilor au adoptat sistemul 'Scope; doar Paramount a rămas cu propriul sistem, VistaVision, lansat cu filmul *Crăciun alb*/ *White Christmas* (1954, Michael Curtiz). Mai târziu, au apărut procedee care foloseau peliculă de 70 mm (vezi caseta *Ecranul lat* din acest capitol).

După 1954, majoritatea filmelor hollywoodiene erau gândite să fie proiectate într-un format mai lat de 1:37:1. Hollywoodul a continuat să facă multe filme utilizând raportul Academiei, dar proiecționistul trebuia să mascheze portița proiectorului ca să poată obține în sală o imagine mai lată. Pentru a concura cu America, marile cinematografii străine și-au dezvoltat propriile sisteme anamorfice pentru format lat, printre care Sovscope (URSS), Dyaliscope (Franța), Shawscope (Hong Kong) și TohoScope (Japonia).

Imaginile mai late aveau nevoie de ecrane mai mari, de condiții de proiecție cu o luminozitate mai mare și de modificări în amenajarea sălilor de cinema. Producătorii cereau, de asemenea, și sunet stereofonic înregistrat pe bandă de magnetofon. La începutul anilor 1950, studiourile hollywoodiene au trecut progresiv de la înregistrarea optică a sunetului, introdusă la sfârșitul anilor 1920, la înregistrarea magnetică, folosind bandă audio de ¼ inchi sau peliculă magnetizată de 35 mm. Aceste inovații le-au permis inginerilor să perfecționeze condițiile de vizionare a filmelor pe ecran lat, adăugând sunet redat pe canale multiple. În loc să folosească un singur microfon de tip *boom*, unele procedee de format lat și 3D se bazau pe înregistrarea sunetului cu trei microfoane amplasate în fața cadrului, la filmare. Aceste sunete erau apoi redate de boxele din stânga, centru și dreapta, amplasate în spatele ecranului, într-o încercare de a capta „dispersia“ produsă de frontul de undă al sunetului. CinemaScope folosea patru canale, pe când Cinerama avea șapte. Ambele tehnologii învăluiau publicul în sunete care veneau atât din fața, cât și din spatele sălii.

În ciuda imersiunii mai profunde, majoritatea exploatanților evitau instalarea în cinematografe a unui sistem de redare cu canale multiple. Costul era ridicat, iar ei considerau că publicul era mai atent la imagine decât la coloana sonoră. În plus, deși muzica, dialogul și efectele sonore ale unui film erau înregistrate pe benzi optice, ele puteau fi redate prin intermediul proiectoarelor monaurale standard.

Alte inovații din această perioadă au fost doar niște mofturi trecătoare. Se experimentase cu filmele stereoscopice, sau „3D“, încă de la începuturile cinematografului, dar procedeul a reapărut în anii de recesiune de după război. *Buana diavolul/ Bwana Devil* (1952) folosea sistemul Natural Vision, care necesita ca două benzi de peliculă să fie proiectate una deasupra celeilalte. Spectatorul purta ochelari polarizați care uneau cele două imagini pentru a crea senzația de adâncime. Succesul lui *Buana diavolul* a determinat toate marile studiouri să se angajeze la producția de proiecte 3D, cele mai memorabile fiind *Casa de ceară/ House of Wax* (André De Toth), *Sărută-mă, Kate/ Kiss Me Kate* (George Sidney) (ambele lansate în 1953) și *Cu „M“ de la moarte/ Dial M for Murder* (1954, Alfred Hitchcock). Până în 1954 însă, moda trecuse. Încercarea de a introduce o dimensiune olfactivă în timpul vizionării a avut o durată de viață și mai scurtă. În 1958, AromoRama și Smell-O-Vision au avut parte predominant de reacții negative. După standardizarea producției digitale în anii 2000, procedeul 3D a fost resuscitat și a devenit o practică cinematografică importantă.

## Hollywoodul se adaptează la televiziune

Televiziunea amenința diverse produse de bază ale programelor cinematografelor. Filmele de actualități, de exemplu, au fost în mare parte abandonate după ce știrile televizate s-au dovedit mai eficiente și mai rapide. Filmele animate au fost eliminate mai lent; la două decenii după război, programele de film conțineau încă filme scurte de desene animate, iar animatorii importanți realizau opere care demonstrau inventivitate comică și îndemânare tehnică. La MGM, frenezia maniacală a lui Tex Avery opera la cote maxime în *Marele canar/ King-Size Canary* (1947; **fig. color 15.2**) și în *Maestrul fermecat/ The Magical Maestro* (1952), în timp ce William Hanna și Joseph Barbera au făcut din episoadele serialului *Tom și Jerry/ Tom and Jerry* unele dintre cele mai sângeroase filme lansate de Hollywood.

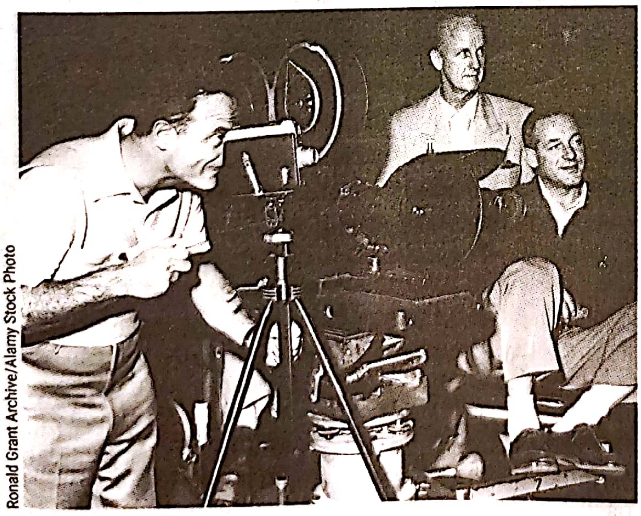
Departamentul de desene animate de la Warner Bros. a devenit, de fapt, mai inventiv într-un stil mai bizar decât fusese în timpul războiului. *Marele jaf al pușculiței/ The Great Piggy Bank Robbery* (1946) al lui Bob Clampett îl poartă pe Daffy Duck, într-un ritm înnebunitor de alert, printr-o parodie suprarealistă a unui film noir. Chuck Jones, care începuse ca animator-șef la Warner Bros. la sfârșitul anilor 1930, și-a atins potențialul maxim, combinând opera wagneriană cu iraționalul lui Bugs Bunny în *Ce mai e și operа?!/ What's Opera, Doc?* (1957). A lansat seria „Road Runner“ cu *Blănos și iute/ Fast and Furry-ous* (1949; **fig. color 15.3**) și a continuat să regizeze animații bazate pe variațiuni imprevizibile ale violenței până a părăsit studioul în 1961. În anii 1950, Jones a realizat, de asemenea, mai multe desene animate remarcabile fără participarea starurilor studioului. În *Broscuța cântătoare/ One Froggy Evening* (1955), un muncitor în construcții descoperă o broască miraculoasă care

Înainte de 1954, filmele americane erau aproape întotdeauna filmate și prezentate într-un chenar rectangular cu proporția de 1:37:1. (Apariția sunetului a făcut ca studiourile să modifice raportul obișnuit din epoca mută de 1:33:1.) Inovațiile tehnice din prima parte a anilor 1950 au dus la lățirea semnificativă a imaginii, generând noi probleme și oportunități creative pentru cineaști.

Mai multe formate incompatibile erau la concurență. Unele foloseau formate mai late. Sistemul Todd-AO, de exemplu, înlocuia lățimea obișnuită de 35 mm a peliculei cu cea de 65 mm; pelicula pozitivă avea o lățime de 70 mm, lăsând 5 mm pentru pistele sonore stereofonice. Sistemul Todd-AO asigura un raport al laturilor cadrului cinematografic de 2:1. Filmele de lungmetraj Todd-AO, precum *Oklahoma!*, au fost lansate pe copii de 70 mm (**fig. 15.1**). Procedeul VistaVision al companiei Paramount încă folosea peliculă de 35 mm, însă aceasta rula orizontal în aparatul de filmat. Cum fotogramele erau dispuse orizontal pe peliculă, și nu vertical, ele puteau fi mai late de 35 mm, ducând astfel la o mai mare suprafață utilă a negativului. Odată ce fotograma era comprimată și copiată pe formatul normal de 35 mm, imaginea rezultată era mai bogată și mai densă.

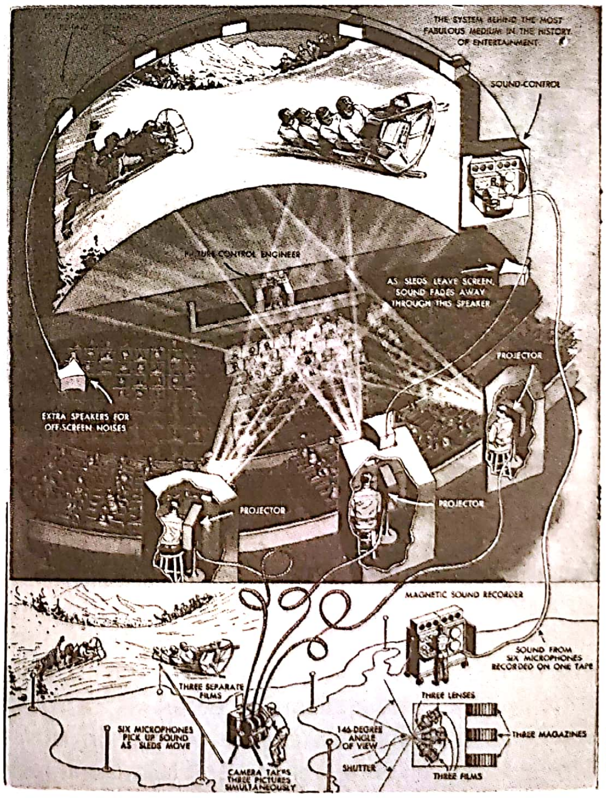
Cinerama o obținut o imagine mai lată prin îmbinarea de fotograme separate. Trei obiective alăturate formau imaginea pe trei pelicule fotosensibile ce se deplasau simultan. Proiecția filmului în cinematografe se făcea prin intermediul a trei aparate de proiecție sincronizate mecanic, care redau o imagine lată pe un ecran curbat la 146 de grade (**fig. 15.2**). Proiecționiștii se confruntau constant cu riscul ca o rolă de peliculă să se rupă și să se desincronizeze de celelalte. În plus, imaginile rezultate prezentau anomalii din cauza îmbinărilor imperfecte dintre cele trei panouri în zonele de demarcație (**fig. 15.3**).

Cel mai popular sistem care utiliza ecranul lat era sistemul CinemaScope, introdus de 20th Century Fox odată cu filmul *Tunica* (1953). Aparatul de filmat destinat prizei de imagine conform sistemului CinemaScope era prevăzut cu un obiectiv anamorfic care avea un unghi de câmp mare, dar care comprima imaginea pe o peliculă cu o lățime de 35 mm. Filmul putea fi proiectat prin atașarea unei lentile similare la nivelul proiectorului, care lățea fotograma, făcând ca imaginea să arate normal din punct de vedere optic (**fig. 15.4**). Sistemul CinemaScope a fost inițial standardizat la 2:55:1 (pentru sunet magnetic) și la 2:35:1 (pentru sunet optic). Prin comparație cu cele mai multe sisteme care utilizau ecranul lat,



MAGNA CORPORATION/RODGERS HAMMERSTEIN PRODUCTIONS M/ Ronald Grant Archive/Alamy Stock Photo

**15.1.** Obiectivul enorm *fish-eye* montat pe o cameră folosită la filmarea lui *Oklahoma!* (1955). Directorul de imagine Robert Surtees, în costum deschis la culoare și cravată, stând în picioare în colțul din dreapta. Producătorul Michael Todd este în stânga, realizând *home movies* pe platou cu o cameră de amator de format mic.

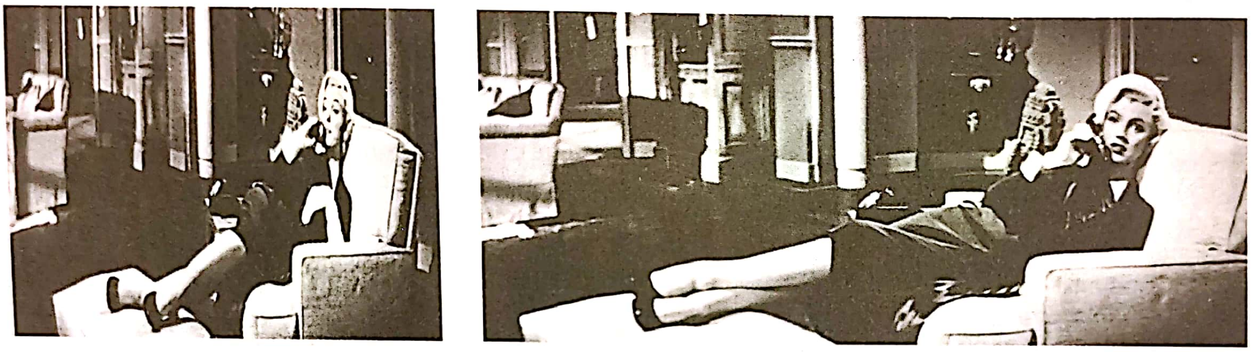

THE SYSTEM BEHIND THE MOST FABULOUS MEDIUM IN THE HISTORY OF ENTERTAINMENT
SOUND-CONTROL
PICTURE CONTROL ENGINEER
AS SLEDS LEAVE SCREEN, SOUND FADES AWAY THROUGH THIS SPEAKER
PROJECTOR
EXTRA SPEAKERS FOR OFF-SCREEN NOISES
PROJECTOR
PROJECTOR
MAGNETIC SOUND RECORDER
SOUND FROM SIX MICROPHONES RECORDED ON ONE TAPE
THREE SEPARATE FILMS
THREE LENSES
SIX MICROPHONES PICK UP SOUND AS SLEDS MOVE
146-DEGREE ANGLE OF VIEW
THREE MAGAZINES
SHUTTER
CAMERA TAKES THREE PICTURES SIMULTANEOUSLY
THREE FILMS

Science & Society Picture Library/Getty Images

**15.2.** Sistemul Cinerama (într-un material publicitar).

## ECRANUL LAT, continuare

**15.3.** Ecranul curbat Cinerama și cele trei panouri ale sale făceau ca acțiunea orizontală să se deformeze în moduri bizare (*Cum a fost cucerit Vestul/ How the West Was Won*, 1963).



**15.4.** O fotografie publicitară care o prezintă nu doar pe Marilyn Monroe, ci și „comprimarea" și „lățirea" procedeului CinemaScope (*Cum să te măriți cu un milionar*, 1953).

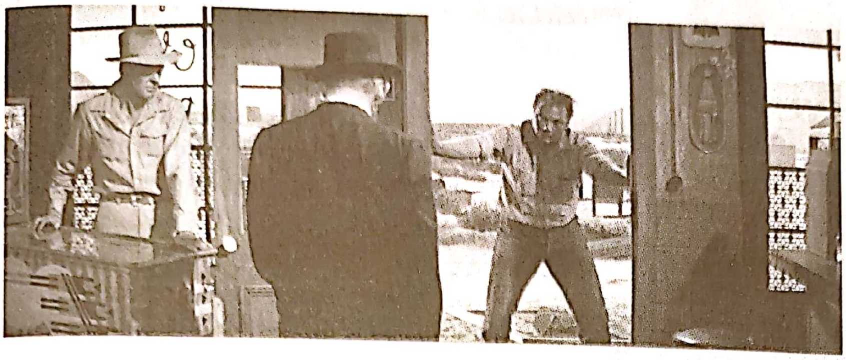
CinemaScope-ul era necostisitor, simplu din punct de vedere tehnic și relativ ușor de folosit la filmare.

Unele sisteme care utilizau ecranul lat au îmbinat aceste tehnici. Exista un procedeu, ilustrat în *Ben-Hur* (1959, William Wyler), un film extrem de apreciat, care combina obiectivele anamorfice cu pelicula de 65 mm pentru a crea imagini cu un raport al laturilor de 2:76:1. Procedeul acesta avea să fie numit în cele din urmă Ultra Panavision 70. Îmbunătățirile aduse de compania Panavision în domeniul opticii anamorfice, aparatele sale ușoare de filmat pe 70 mm și tehnicile sofisticate de developare pe care le folosea pentru micșorarea și mărirea diferitelor formate au făcut ca Panavision să devină lider de piață în tehnologia ecranului lat.

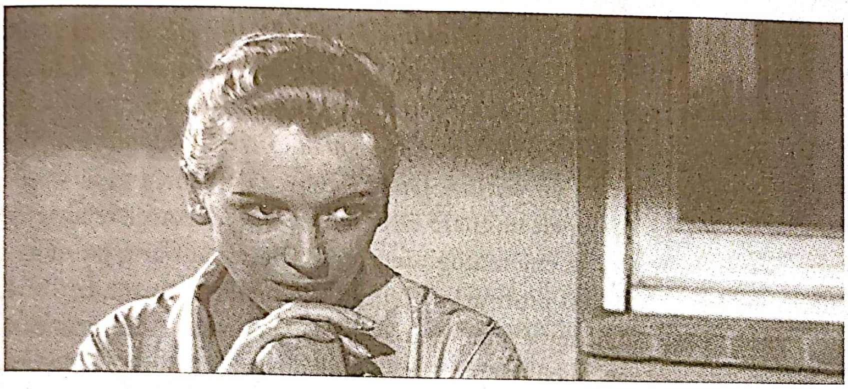
La început, realizatorii de la Hollywood se temeau că ecranul lat va imobiliza aparatul de filmare și că va duce la predominanța cadrelor lungi. Anumiți monteuri ezitau să scurteze cadrele, temându-se că spectatorii nu ar ști unde să-și îndrepte privirea într-o serie de compoziții largi în succesiune rapidă. Unele dintre primele filme realizate pe ecran lat, ca *Tunica*, *Oklahoma!* și *Cum să te măriți cu un milionar/ How to Marry a Millionaire*, erau mai curând teatrale, folosindu-se de planuri generale, de o mizanscenă frontală și de un decupaj simplu.

Însă, în foarte scurt timp, regizorii au aplicat principii formale clasice în compoziția ecranului lat. Au valorificat eclerajul și claritatea pentru a pune în evidență elementele centrale și au manipulat profunzimea câmpului de claritate pentru a dirija lin privirea spectatorului de-a lungul și de-a latul compoziției (**fig. 15.5**). S-a revenit la decupajul convențional, cu tot cu plan-contraplanuri și tăieturi de montaj analitice (**fig. 15.6, 15.7**). La polul opus, regizorii care valorificaseră deja planurile largi și compozițiile în adâncimea câmpului încărcau fotograma lată cu detalii semnificative.

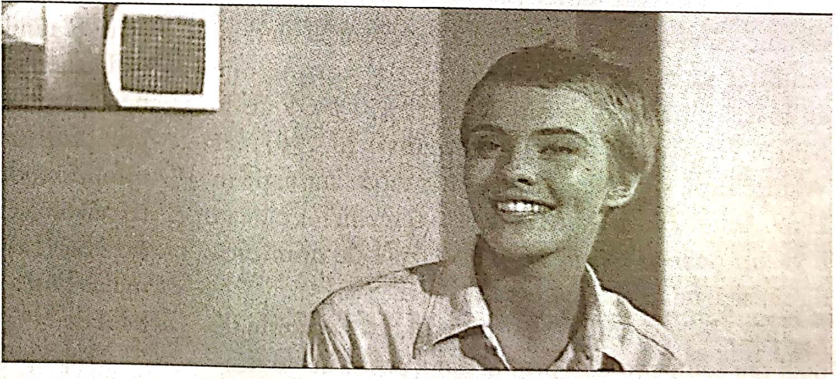
Spre jumătatea anilor 1960, existau trei sisteme de ecran lat care dominau producția din SUA. Raportul peliculei anamorfice de 35 mm era de 2:35:1, în timp ce pelicula non-anamorfică de 35 mm era proiectată de regulă la 1:85:1. Cele mai multe filme pe 70 mm erau non-anamorfice și erau proiectate la un raport al laturilor de 2:2:1. Filmele care foloseau o peliculă mai lată de 70 mm erau în mod obișnuit măriri după negative anamorfice de 35 mm. Aceste sisteme bazate pe ecran lat vor rămâne principalele opțiuni disponibile pentru filmul hollywoodian de-a lungul următoarelor decenii.



**15.5.** Regizorii au învățat curând cum să accentueze reacțiile personajelor prin încadrarea actorilor în arii bine delimitate ale decorului. În *Zi proastă la Black Rock/ Bad Day at Black Rock* (1955), „înrămarea" celor trei bărbați umple eficace formatul CinemaScope.



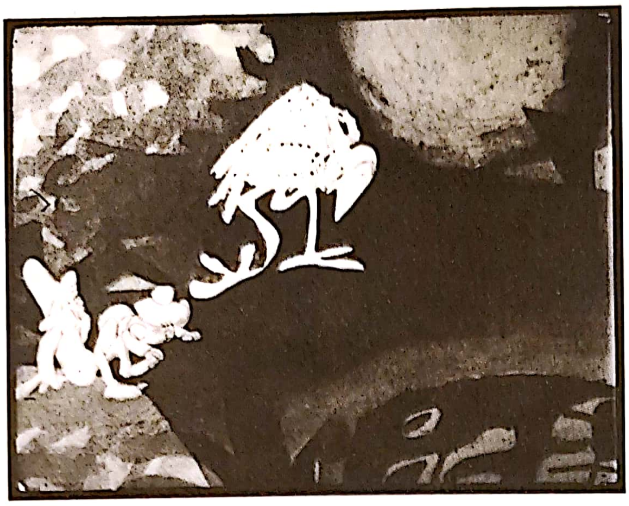
**15.6, 15.7.** Plan-contraplan în CinemaScope (*Bonjour, tristețe/ Bonjour Tristesse*, 1958). Încadraturile de felul acesta descentrau de regulă chipurile actorilor, în așa fel încât decupajul să poată crea un tipar echilibrat.



cântă – pe care încearcă să o exploateze pentru bani, până când își dă seama că aceasta cântă doar când este singură cu el (**fig. color 15.4**).

United Productions of America (UPA), înființată în 1948, își distribuia filmele prin Columbia și era mai mică decât departamentele de animație de la MGM și Warner Bros. Animațiile UPA își plasau personajele recurente, Mr. Magoo și Gerald McBoing Boing, în decoruri moderniste specifice. Unul dintre fondatorii UPA, John Hubley, a plecat să-și formeze propria companie în 1952. Hubley și soția lui, Faith, au făcut filme ca *Pasărea lunii/ Moonbird* (1960; **fig. 15.8**), într-un stil ornamental, mai bogat prin comparație cu abordarea austeră de la UPA. Compania UPA a cedat în fața micului ecran în 1959, când a fost vândută și a început să facă desene animate pentru televiziune.

Walt Disney a continuat să-și distribuie desenele animate prin RKO până în 1953, când și-a înființat propria firmă de distribuție, Buena Vista. În ciuda faptului că Disney a continuat să realizeze scurtmetraje, cele mai profitabile produse ale sale erau animațiile de lungmetraj, lansate la fiecare câțiva ani și apoi relansate periodic. Acestea erau deseori adaptări edulcorate ale poveștilor clasice pentru copii, deși *Alice în*



**15.8.** Schițe de creaturi distorsionate cu un fundal semi-abstract în *Pasărea lunii.*

*Țara Minunilor/ Alice in Wonderland* (1951; **fig. color 15.5**) dovedea o vervă de comedie burlescă, efect care lipsea din filme serioase ca *Cenușăreasa/ Cinderella* (1950) sau *Frumoasa din pădurea adormită/ Sleeping Beauty* (1959). Studioul și-a reluat obiceiul de a combina filmele jucate și animația în filmul extrem de popular *Mary Poppins* (1964).

Până la mijlocul anilor 1960 însă, animația de televiziune captase atenția publicului. Studiourile mari au renunțat să mai producă propriu-zis scurtmetraje animate; ultimul film din seria *Tom și Jerry* de la MGM (regizat de Jones) a fost lansat în 1967, iar Warner Bros. și-a închis departamentul de animație în 1969. Acum, Bugs, Daffy, Popeye și semenii lor puteau fi văzuți doar în redifuzările televizate de duminică dimineață, nu în cinematograful local.

Însă Hollywoodul s-a mișcat rapid ca să profite de noul său competitor. În primul rând, posturile de televiziune aveau nevoie de un număr enorm de programe pentru a-și umple intervalele de difuzare. La începutul anilor 1950, aproape o treime din materialul difuzat era format din filme vechi, majoritatea filme de serie B de la Monogram, Republic și alte studiouri de pe *Poverty Row*. În 1955, studiourile mai mari au început să vândă drepturile de difuzare la televizor asupra propriilor portofolii. În 1961, NBC a lansat prima serie săptămânală de filme în *prime-time*, *Sâmbătă noaptea la film/ Saturday Night at the Movies*, iar din 1968, se difuza câte un program de filme în fiecare seară a săptămânii. Onorariile în creștere pentru realizarea acestor programe au făcut ca vânzările către televiziune să constituie un segment important și predictibil din veniturile unui film.

Mai mult, studiourile hollywoodiene au început să producă seriale pentru televiziune. În 1949, Columbia și-a transformat departamentul de scurtmetraje, Screen Gems, într-unul de producție TV, care a realizat, printre altele, serialul de mare succes *Tata știe cel mai bine/ Father Knows Best* (1954–1962). Când posturile de televiziune au trecut, în 1953, de la difuzare în direct la seriale înregistrate, cererea de conținut a crescut. Producătorii independenți au satisfăcut această cerere prin seriale ca *O iubesc pe Lucy/ I Love Lucy,* creat de compania Desilu (care a preluat studioul RKO atunci când firma a încetat producția în 1957). Cum producția de film a marilor companii scăzuse, acestea generau profituri prin închirierea spațiilor de producție pentru filme independente, care urmau să fie lansate în cinematografe, dar și difuzate la televizor.

Walt Disney a folosit noul mediu în cel mai șiret mod cu putință. Disney refuza categoric să-și vândă desenele animate către televiziune, deoarece relansările lor în cinematografe, atent programate, ar fi putut să-i aducă profituri pe o perioadă nedeterminată. În 1954, Disney a semnat un contract cu postul ABC prin care se angaja să producă o emisiune săptămânală de o oră, *Disneyland.* Serialul de mare succes a fost difuzat decenii la rând, sub mai multe denumiri, făcând posibil ca Disney să-și promoveze astfel filmele de cinema și noul parc tematic (deschis în 1955). Disney și-a umplut programul cu scurtmetraje și fragmente din portofoliul studioului. Iar atunci când una din seriile de la televizor avea priză la public, așa cum s-a întâmplat cu saga lui Davy Crockett, o versiune reeditată a programelor putea fi lansată în cinematografe ca film profitabil de lungmetraj.

După primii câțiva ani, companiile hollywoodiene nu au mai avut de suferit de pe urma competiției cu televiziunea. Ele și-au extins pur și simplu activitatea, astfel încât să folosească ambele medii de divertisment. Componenta industriei bazate pe film a intrat însă în declin. În anii 1930, Cele Cinci Mari lansau aproape 500 de filme de lungmetraj anual, dar la începutul anilor 1960, media era de sub 150 de filme. Veniturile din vânzarea biletelor la cinema au continuat să scadă până în 1963, când televiziunea saturase de-a dreptul piața americană. După aceea, prezența în săli a crescut puțin și s-a stabilizat la aproximativ un miliard de intrări pe an. Cu toate acestea, nu s-a mai apropiat niciodată de nivelurile atinse în epoca de dinaintea televiziunii.

## Cinematografele de artă și *drive-in*-urile

Înainte de 1950, majoritatea producțiilor de studio se adresau întregii familii. Ca reacție la scăderea dramatică a numărului de spectatori, mulți producători ținteau acum la un public format din adulți, copii sau adolescenți.

În speranța că-i va atrage pe copii și pe adolescenți, Disney a trecut la filme *live-action* de lungmetraj, realizând adaptări după romane clasice de aventuri (*Insula comorilor/ Treasure Island*, 1950), adaptări de literatură pentru adolescenți (*Un prieten adevărat/ Old Yeller*, 1957) și comedii fantastice (*Profesorul trăznit/ The Absent-Minded Professor*, 1961). Aceste filme cu bugete mici erau constant în topul încasărilor anuale.

La jumătatea anilor 1950, piața filmelor pentru adolescenți (*teenpics*) s-a deschis cu adevărat deoarece spectatorii născuți în timpul celui de-Al Doilea Război Mondial au început să-și facă simțită puterea de cumpărare la casele de bilete. Musicalurile rock'n'roll, filmele despre delincvență juvenilă și produsele SF și horror erau cele care atrăgeau segmentul de piață adolescent. Marile studiouri au reacționat prin comedii și povești de dragoste sterilizate (*clean-teen*), cu Pat Boone și o serie de actrițe care le interpretau pe Tammy și Gidget. Cultura tineretului american, care se dezvolta rapid și care era axată pe întâlniri romantice, muzică pop, mașini tunate și fast-food, a început să fie exportată în restul lumii, modelând cinematografia altor țări.

Tactica segmentului demografic țintă a generat, de asemenea, noi forme de exploatare cinematografică. Deși câteva săli mici proiectaseră filme străine încă din anii 1920, publicul de *arthouse* a devenit mai numeros după Al Doilea Război Mondial. Legea de readaptare a militarilor (GI Bill) a permis ca mii de veterani să meargă la facultate, ceea ce a dus la formarea unui public mai în vârstă și mai educat. În timpul războiului, mulți dintre ei călătoriseră în Europa și în Asia, motiv pentru care erau interesați de filmele străine.

Industria cinematografică importa mai multe filme din raționamente economice. Filmele americane inundau țările a căror producție locală fusese distrusă, dar multe guverne limitau plafonul de fonduri care puteau fi retrase. Companiile americane trebuiau să-și investească profiturile în țările respective sau să cumpere de aici bunuri pentru export. Cumpărarea drepturilor pentru distribuția în America a filmelor străine s-a dovedit un mod legal de transfer al profiturilor.

În plus, cum producția americană era în declin, importul filmelor de artă oferea cinematografelor mai mici o marfă ieftină. Unele săli independente, care se confruntau cu un număr tot mai mic de spectatori, au descoperit că programarea filmelor străine putea atrage elita locală. Cum genul acesta de filme nu erau difuzate la televizor, cinematografele nu erau amenințate de concurență.

În anul 1950, erau mai puțin de 100 de cinematografe de artă în toată țara, dar, până la jumătatea anilor 1960, existau mai mult de 600, majoritatea în metropole și în orașe universitare. Acestea erau, de regulă, niște case de dimensiuni mici, decorate într-un stil modern, gândit să atragă o clientelă educată. Holurile erau decorate adesea cu tablouri, iar la bufetul de răcoritoare era mai probabil să se vândă cafea și tort decât suc și popcorn.

Deși câteva producții independente americane neconvenționale au fost distribuite în cinematografele de artă, majoritatea filmelor proveneau din Europa. Importurile au început să curgă la foarte puțin timp de la terminarea războiului, cu *Roma, oraș deschis/ Roma, città aperta,* al lui Roberto Rossellini, lansat în 1946, care a obținut venituri mari și a contribuit la trezirea interesului pentru filmele făcute în străinătate. *Dies Irae/ Vredens dag,* al lui Carl Dreyer, *Copiii paradisului/ Les enfants du paradis,* al lui Marcel Carné, și *Hoții de biciclete/ Ladri di biciclete,* al lui Vittorio De Sica, sunt câteva dintre filmele care au obișnuit publicul american să citească subtitrări. Filmele britanice dominau constant piața de import. *Pantofiorii roșii/ The Red Shoes*, realizat de Michael Powell și Emeric Pressburger, a ieșit din circuitul cinematografelor de artă, intrând în cel *mainstream*, și a devenit unul dintre filmele cu cele mai mari încasări ale anului 1948. În anii 1950, unele filme importate din țări cu mecanisme de cenzură mai permisive au transformat sexul într-unul dintre punctele de atracție ale cinematografelor de artă. Filmul *Și Dumnezeu a creat femeia/ Et Dieu… créa la femme* (1956), al regizorului francez Roger Vadim, a făcut-o pe Brigitte Bardot un star în America. Deseori, „sofisticarea" filmelor de import se datora mai curând subiectelor provocatoare decât formei complexe sau temelor profunde.

Cinematografele *drive-in* reprezentau, de asemenea, o alternativă atractivă pentru exploatanți, într-o perioadă când veniturile din *box-office* erau în scădere. Proprietarul nu avea nevoie de o clădire costisitoare – doar de un ecran, de o boxă pentru fiecare loc de parcare, de un stand de băuturi și de o casă de bilete. Terenurile agricole erau relativ ieftine, iar locațiile tipice ale *drive-in*-urilor, chiar la ieșirea din orașe, erau convenabile pentru noua populație din suburbii. Acum cei care se duceau rar la cinematografele din centru puteau merge cu ușurință la film. Biletul de intrare era, de asemenea, accesibil, deoarece filmele care rulau în *drive-in*-uri adesea fuseseră lansate cu mult timp înainte.

Primul *drive-in* datează din anul 1933, însă în 1945, în toată țara existau doar 24. Până în 1956, se deschiseseră deja mai mult de 4 000 de cinematografe în aer liber („ozoners") – număr aproape egal cu al cinematografelor obișnuite care se închiseseră după război. La începutul anilor 1950, aproximativ un sfert din veniturile de *box-office* proveneau din încasările *drive-in*-urilor.

*Drive-in*-urile nu erau niște locații ideale pentru vizionare. Boxele minuscule ofereau o sonorizare îngrozitoare, ploaia putea să facă imaginea neclară, iar vremea rece îi forța pe exploatanți să le închidă în anotimpurile reci sau să le ofere spectatorilor încălzitoare (dar care nu prea făceau față frigului). Însă *drive-in*-urile au avut succes în rândul publicului țintă. În ciuda faptului că biletele erau ieftine, majoritatea proiectau două sau chiar trei lungmetraje într-un singur program. Părinții își puteau aduce copiii, evitând, astfel, să angajeze o bonă. De vreme ce spectatorii se puteau deplasa pe durata filmului fără să se cațăre peste vecini, standurile de răcoritoare erau mai profitabile aici decât în cinematografele obișnuite. Unele *drive-in*-uri erau specializate în filme pentru adolescenți, iar perspectiva de a împărți o banchetă întunecată timp de câteva ore atrăgea multe cupluri adolescente la „cuibul pasiunii" din vecinătate.

## Provocări pentru cenzură

Filmele *exploitation*, filmele de import, precum și temele și subiectele „pentru adulți" ale producătorilor independenți ridicau în mod inevitabil probleme și nu reușeau să obțină aprobarea de difuzare din partea comisiilor locale de cenzură. Legislația s-a modificat atunci când filmului italian *Miracolul/ Il miracolo* (1948), al lui Roberto Rossellini, i-a fost refuzat permisul de difuzare de către Comisia de Cenzori din New York pentru că ar fi fost blasfemator. Filmul spunea povestea unei femei de la țară, convinsă că fiul ei nenăscut este fiul Domnului. În 1952, Curtea Supremă a declarat că filmele cad sub incidența dreptului la libertate de exprimare, garantat de Primul Amendament. Ulterior, deciziile Curții au făcut explicit faptul că filmele puteau fi cenzurate doar din cauza obscenității, însă și acest temei era definit vag și restrâns. Multe comisii locale de cenzură au fost desființate și tot mai puține filme au fost interzise.

Mecanismul intern de autocenzură al industriei cinematografice, Asociația Cineaștilor din America (Motion Picture Association of America – MPAA, cunoscut anterior ca MPPDA), a avut, de asemenea, probleme cu punerea în aplicare a Codului de Producție (vezi *Codul Hays: Autocenzura la Hollywood*, din Capitolul 10). Arma principală folosită de MPAA ca să-i oblige pe distribuitori să le trimită filmele pentru aprobare era regula potrivit căreia niciun cinematograf deținut de asociație nu putea să arate un film fără certificat de aprobare. Însă odată ce Cele Cinci Mari au renunțat la lanțurile de cinematografe, sălile erau libere să proiecteze filme neaprobate – cel mai adesea era vorba despre filme independente care tratau subiecte mai riscante decât permitea MPAA.

În parte ca reacție la această exacerbare a concurenței, marii producători-distribuitori au început și ei să încalce prevederile Codului. Un mod de a concura cu televiziunea, care avea reguli de cenzură extrem de stricte, a fost acela de a face filme cu subiecte mai curajoase. Prin urmare, producătorii și distribuitorii au împins tot mai mult limitele Codului. Deși MPAA a refuzat să aprobe *Luna e albastră/ The Moon is Blue* (1953, Otto Preminger), un film ușor erotic, acesta a fost totuși lansat de United Artists. Preminger a sfidat Codul în mod repetat, iar UA i-a distribuit filmul despre dependența de droguri, *Omul cu mâna de aur/ The Man with the Golden Arm* (1955), fără certificatul MPAA.

MPAA și-a înmuiat treptat atitudinea și a început să parafeze filme care încălcau în mod limpede Codul original din 1934. Filmul lui Billy Wilder *Unora le place jazzul/ Some Like It Hot* (1959) o arăta pe Marilyn Monroe într-o rochie aproape transparentă și trata transvestismul și sugestia bisexualității cu lejeritate comică (**fig. 15.30**). A primit aprobare de la MPAA, chiar dacă Legiunea Catolică a Decenței (Catholic Legion of Decency) aproape că îi dăduse un rating care „condamna" filmul. *Lolita* (Stanley Kubrick), despre un bărbat care seduce o minoră, nu ar fi putut fi niciodată difuzat în anii 1930 sau 1940, însă în 1962 a fost aprobat spre difuzare. Codul era în mod evident demodat, iar lumea era pregătită pentru trecerea de la un sistem de cenzură a filmelor la unul de evaluare, instituit de MPAA la jumătatea anilor 1960 (vezi Capitolul 22).

## NOUA PUTERE A FILMULUI INDIVIDUAL ȘI REVITALIZAREA FORMULEI DE TURNEU

Înainte de 1948, un studio își planifica întregul program de producție pe un an întreg, luând întotdeauna în calcul câteva filme mari care să-i atragă pe exploatanți și să-i determine să achiziționeze drepturile de proiecție pentru producția aferentă întregii stagiuni. După decizia Paramount, fiecare film individual a devenit mai important. Niciun film nu mai putea să-și croiască drumul prin simpla sa includere într-un grupaj de filme mai bune. Până și cel mai ieftin și mai puțin prestigios film scos de un studio trebuia să fie atractiv în sine.

În anii de după război, americanii o duceau bine și aveau de ales între multe forme de divertisment. În 1943, 26 de cenți din fiecare dolar dat pe divertisment erau cheltuiți pe mersul la cinema. Până în 1955, numărul scăzuse la 11 cenți și a continuat să scadă până când s-a stabilizat la 8 cenți în anii 1970. Oamenii nu voiau să dea banii pe bilet decât dacă un film era ceva special, un eveniment. Filmele de mare buget care aveau succes rulau pentru perioade mai lungi, ceea ce făcea să fie nevoie de mai puține filme per total.

Prin urmare, diferențele dintre filmele de serie A și cele de serie B au început să fie tot mai mici. Odată ce Marea Criză Economică s-a încheiat și având în vedere numărul mare de spectatori în anii de imediat după război, cinematografele nu erau obligate să mai ofere proiecții duble de lungmetraje. Filmele de serie B, care asiguraseră, în mod uzual, a doua parte a programului dublu în anii 1930, au devenit nesemnificative pentru marii producători. Proiecțiile duble au continuat, într-o proporție mai mică, până în anii 1960, însă cinematografele care foloseau acest format de programe se bazau, de regulă, pe două filme de serie A difuzate în reluare sau grupau un film de serie A cu unul mai ieftin, adeseori obținut de la un producător britanic sau de la câte un producător american independent. În general, rolul de a face filme mai ieftine a fost preluat de către producătorii independenți care căutau ca filmele lor să ajungă la niște segmente anume de public.

În anii 1950, pentru a conferi un statut aparte celor mai mari producții, distribuitorii au reluat o strategie folosită uneori pentru anumite filme încă din epoca cinematografului mut: turneul (*roadshow*). *Nașterea unei națiuni/ The Birth of a Nation* avusese premiera în cadrul unui turneu în anul 1915. Un film în regim de turneu rula doar într-un singur cinematograf per piață de desfacere, având doar două sau trei proiecții pe zi. Biletele mai scumpe pentru locurile rezervate, disponibile în avans, compensau scăderea numărului de proiecții.

Cele mai atractive filme de turneu se foloseau de regulă de tehnologia ecranului lat (vezi *Ecranul lat*, din acest capitol). Începând cu 1952, filmele Cinerama, cu imaginile lor triple, puteau rula doar într-un număr mic de cinematografe, construite sau refăcute în acest scop. Filmele Todd-AO, cu o lățime de 70 mm, erau proiectate în aproximativ 60 de cinematografe dotate corespunzător, toate în regim de turneu. Copiile de 35 mm erau disponibile pentru celelalte săli cu o întârziere considerabilă. 20th Century-Fox a distribuit, de asemenea, câteva dintre filmele sale Cinemascope în regim de turneu.

Multe astfel de lansări în turneu au fost de mare succes. Michael Todd, la bază un producător de teatru din New York, a cofondat Todd-AO în parteneriat cu Richard Rodgers și cu Oscar Hammerstein. Aceștia au convenit ca spectacolul lor muzical de mare succes de pe Broadway, *Oklahoma!*, să fie adaptat cinematografic prin intermediul noului procedeu; filmul a rulat pentru mai bine de un an în unele locații. Filmele de turneu continuau să fie bazate pe spectacole mari de Broadway și pe bestsellere. În filmul *În jurul pământului în 80 de zile/ Around the World in 80 Days* (1956, Michael Anderson) jucau o mulțime de staruri, iar producția a câștigat mai multe premii Oscar. În perioada restrânsă în care rulau în premieră, astfel de filme dobândeau reputația de evenimente de neratat și erau ulterior reluate în multe săli. Formula turneului a continuat să fie o practică obișnuită de lansare pe tot parcursul anilor 1960 (vezi Capitolul 22).

## ASCENSIUNEA PRODUCĂTORILOR INDEPENDENȚI

Creșterea importanței filmelor individuale a mers mână în mână cu creșterea producției independente, o tendință care a luat amploare în anii 1950. O firmă independentă, prin definiție, nu este integrată vertical; nu este deținută de o casă de distribuție și nici nu deține o casă de distribuție. Un producător independent putea fi puternic și de renume, precum David O. Selznick, sau minor și marginal, precum producătorii filmelor *exploitation*, despre care vom discuta în cele ce urmează.

## Producători independenți *mainstream*: agenții, puterea starurilor și pachetul de negociere

Mulți producători independenți erau antreprenori, iar unele staruri și unii regizori aveau un motiv întemeiat să devină independenți. În anii 1930 și la începutul anilor 1940, studiourile adesea contractau actori de renume pe o durată de șapte ani, iar producătorii îi puteau distribui în câte filme voiau – indiferent dacă aceștia agreau sau nu proiectele. În mod similar, regizorii aveau deseori dispute creative cu studiourile la care lucrau și tânjeau după libertate.

O schimbare radicală, care avea să transforme procesul de producție a filmelor, a început cu ajutorul unei mici agenții de muzică înființate în 1924, Corporația de Muzică a Americii (Music Corporation of America – MCA). În 1936, MCA a angajat un agent de promovare întreprinzător, pe Lew Wasserman, un cinefil care a decis să își extindă serviciile și să reprezinte vedete de cinema. Prima lui clientă a fost temperamentala Bette Davis, care era nemulțumită de situația ei de la Warner Bros. Deși câștigase două premii Oscar în anii 1930, simțea că studioul o distribuia adesea în roluri slabe. În 1942, Wasserman a transformat-o pe Davis în propria ei companie, B.D. Inc. Din acel moment, ea a primit onorariul său obișnuit pentru interpretare, la care se adăugau 35% din profiturile fiecărui film Warner Bros. în care apărea.

În trecut mai existaseră câteva vedete suficient de puternice încât să ceară procente din încasările și profiturile filmelor în care jucau, printre care Mary Pickford în anii 1910 sau Mae West și frații Marx în anii 1930. Însă Wasserman a transformat-o într-o practică relativ obișnuită. A negociat o înțelegere asemănătoare între Errol Flynn și Warner Bros. în anul 1947. Marile studiouri, de altfel, voiau să reducă din costurile neprevăzute prin limitarea numărului de actori pe care-i contractau pe perioade lungi; însă ce nu aveau de gând să facă era să le acorde actorilor onorarii uriașe pentru fiecare film. Alți agenți au adoptat aceeași tactică; spre exemplu, firma William Morris a negociat ca Rita Hayworth să primească 25% din profiturile filmelor în care juca și dreptul de a refuza un scenariu.

Contractul cel mai spectaculos pe care Wasserman l-a negociat a fost cel al lui James Stewart. Ca urmare a unei neînțelegeri cu MGM, Stewart găsise puține oportunități de lucru la Hollywood după război. S-a întors să joace teatru pe Broadway, iar la sfârșitul anilor 1940 s-a bucurat de un mare succes cu comedia fantastică *Harvey*. În 1950, Wasserman i-a convins pe cei de la Universal să producă o adaptare cinematografică după piesă, urmând ca Stewart să-și primească atât onorariul, cât și un procent din profituri. Contractul mai stipula și că Universal trebuia să producă un western regizat de Anthony Mann, *Winchester 73* (1950), pentru care, deși Stewart nu ar fi perceput un onorariu, i-ar fi revenit jumătate din profituri. În mod surprinzător, *Winchester 73* a fost un succes și l-a făcut pe Stewart un om mult mai înstărit.

Prin negocierea acestui contract, Wasserman vindea și drepturile pentru adaptarea piesei *Harvey*. Negocierea dintr-un singur foc atât a drepturilor vedetei, cât și a promovării proiectului echivala cu o „împachetare" în bloc. Abordarea producției ca un pachet unitar, prin care un producător sau un agent trata laolaltă scenariul și artistul, a devenit o practică răspândită în producția filmelor de serie A. De exemplu, *Ferma din Arizona/ The Big Country* a fost făcut în anul 1958, folosind mai mulți clienți de-ai lui Wasserman: regizorul William Wyler și starurile Gregory Peck, Charlton Heston, Carroll Baker și Charles Bickford.

Wasserman a obținut beneficii asemănătoare și pentru Alfred Hitchcock, care a semnat un contract cu agenția MCA la începutul anilor 1950. Wasserman l-a mutat de la Warner Bros. la Paramount, cu o creștere semnificativă a onorariului. Cum MCA producea și programe de televiziune, Wasserman l-a convins pe Hitchcock să prezinte și să regizeze din când în când episoade pentru serialul *Alfred Hitchcock prezintă/ Alfred Hitchcock Presents*. Acesta a devenit cel mai cunoscut regizor al momentului, la nivel mondial. Wasserman a mai negociat ca Hitchcock să primească 10% din încasările brute ale filmului *La nord prin nord-vest/ North by Northwest* (1959). Pentru că directorii studioului erau reticenți să facă *Psycho* (1960), un thriller alb-negru lugubru, Wasserman a făcut aranjamente ca Hitchcock să ajute Paramount să finanțeze filmul în schimbul a 60% din profituri. Succesul fenomenal al lui *Psycho* l-a transformat pe Hitchcock în cel mai bogat regizor de la Hollywood.

După multe astfel de negocieri, unii agenți au ajuns să aibă mai multă putere decât mogulii care fondaseră marile studiouri și care le conduceau. Într-adevăr, MCA a făcut ca Universal, dintr-o companie într-o stare șubredă la începutul anilor 1950, să devină prosperă până la finalul deceniului. Între 1959 și 1962, Wasserman a coordonat achiziția companiei

Universal de către MCA, renunțând la componenta de reprezentare artistică a afacerii în așa fel încât să poată conduce studioul.

În anii 1940, alți regizori și vedete au decis să pornească pe cont propriu. După 12 ani de contract la Warner Bros., Humphrey Bogart a înființat compania Santana pentru a-și produce propriile filme. A rezistat șase ani și a produs cinci filme. Puține case mici de producție puteau rezista fie și numai după un singur eșec de *box-office*. Ultimul film produs de Santana, o parodie excentrică de film noir, *Mai tare ca diavolul/ Beat the Devil* (1954), a fost un eșec de *box-office*, iar statutul său ulterior de film cult nu a putut salva compania lui Bogart.

Conflictul lui John Ford cu Darryl F. Zanuck cu privire la capodopera sa western, *Draga mea Clementine/ My Darling Clementine* (1946), l-a făcut pe Ford să reînvie Argosy Pictures, o mică firmă de producție înființată la finalul anilor 1930, pentru a face *Diligența/ Stagecoach* (1939) și *E lung drumul spre casă/ The Long Voyage Home* (1940). În noua sa iterație, Argosy a produs nouă dintre următoarele unsprezece filme ale lui Ford.

Soarta companiei Argosy reflectă dificultățile producției independente. Independenții trebuiau să-și promoveze filmele prin departamentele de distribuție ale Celor Cinci Mari, care supraviețuiseră deciziei Paramount. Filmele produse de Argosy au fost distribuite prin RKO, apoi prin MGM, apoi prin RKO din nou. Ford, în calitate de producător, s-a îndatorat tot mai mult pentru a realiza fiecare film. Atunci când se obțineau profituri, băncile își luau primele partea cuvenită din câștiguri, apoi distribuitorii, iar Argosy rămânea la final. Compania lui Ford era într-o situație gravă în 1952, când a făcut *Omul liniștit/ The Quiet Man*, o poveste nostalgică în Technicolor despre Irlanda. Singura care a acceptat să-l distribuie a fost Republic, o companie mică de filme de serie B, iar *Omul liniștit* a avut un succes comercial remarcabil. Următorul film al lui Ford, comedia de modă veche *Soarele strălucește pentru toată lumea/ The Sun Shines Bright*, a dus Argosy Pictures la faliment.

Alți regizori au reușit să aibă succes pe termen mai lung în producția independentă. După ce a lucrat mai mulți ani la 20th Century-Fox, Otto Preminger a trecut la producția în regim independent, odată cu filmul *Luna e albastră* (1953). A lansat prin Columbia și United Artists adaptări după bestsellere precum *Anatomia unei crime/ Anatomy of a Murder* (1959), *Exodus* (1960) și *Furtună la Washington/ Advise and Consent* (1962). Și starurile reușeau uneori să strângă suficiente fonduri pentru producții epice. Kirk Douglas a produs în 1960 filmul epic *Spartacus*, despre epoca Imperiului Roman, folosind Technicolor și Super Technirama 70.

Foștii moguli puteau deveni și ei producători independenți. Hal Wallis, șeful departamentului de producție de la Warner Bros., a părăsit compania pentru a-și face propriile producții. A încheiat un parteneriat de lungă durată cu Paramount pentru filmele celui mai popular duo al anilor 1950, format din actorul de comedie Jerry Lewis și cântărețul Dean Martin.

Producția independentă genera însă, la rândul ei, nemulțumiri. În cele din urmă, companiile independente trebuiau să colaboreze cu firmele majore de distribuție, care adesea insistau să se implice la nivel creativ în filmele individuale – o situație foarte puțin diferită de condițiile impuse de marile studiouri în anii 1930. În deceniile următoare, prin faptul că agenții influenți au negociat la pachet contractele unor staruri și ale unor regizori de top, implicându-i în proiecte importante, asta a dus uneori la o mai mare libertate de creație (vezi Capitolul 22).

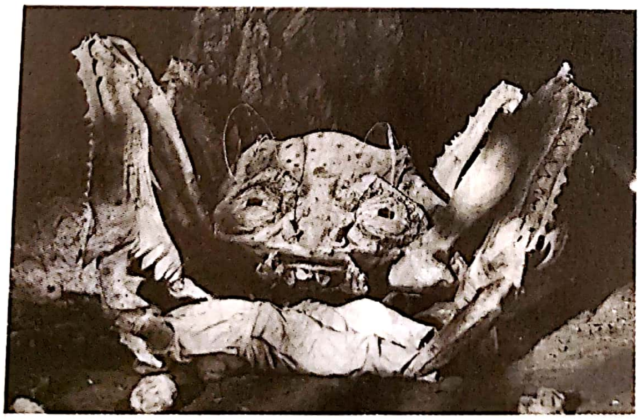
## Filmele *exploitation*

De-a lungul anilor 1950, cinematografele care încă propuneau programe duble de lungmetraje aveau nevoie de filme care să atragă atenția și să fie necostisitoare. Cererea a fost satisfăcută de companiile independente care produceau filme ieftine. În absența unor staruri sau a unor realizatori importanți, aceste filme făceau bani din subiecte de actualitate sau senzaționale care puteau fi „exploatate". Filmele *exploitation* existaseră din timpul Primului Război Mondial, dar în anii 1950 au devenit mai importante. Exploatanții, liberi să închirieze filme de oriunde, au descoperit că producțiile cu bugete mici puteau genera un profit mai consistent decât filmele marilor studiouri, care-i obligau să le plătească procente mari din încasările de *box-office*.

Companiile de filme *exploitation* lansau multe filme horror ieftine, filme SF și filme erotice. Cele mai bizare dintre acestea au fost cele scrise și regizate de Edward D. Wood. *Glen sau Glenda/ Glen or Glenda (aka I Changed My Sex*, 1953) era un „documentar" despre transvestism narat de Bela Lugosi. *Planul 9 din spațiul extraterestru/ Plan 9 from Outer Space* (1959), o poveste științifico-fantastică despre o invazie extraterestră, a fost filmat într-un apartament a cărui bucătărie servea drept cabina de pilotaj a unui avion. Lugosi a murit în timpul filmării și a fost dublat de un chiropractician care abia dacă îi semăna. Ignorate sau luate în derâdere la momentul premierei, producțiile lui Wood au devenit filme cult clasice în deceniile ulterioare.

American International Pictures (AIP) realiza produse *exploitation* mai sofisticate. Filmele AIP țînteau spre ceea ce directorul companiei Sam Arkoff numea „adolescentul care mestecă gumă, înfulecă hamburgeri și abia așteaptă să iasă în oraș vineri și sâmbătă noaptea".* Filmate într-o săptămână sau două cu echipe și distribuții formate din tineri, filmele AIP exploatau apetitul liceenilor pentru horror (*Am fost un Frankenstein adolescent/ I Was a Teenage Frankenstein*, 1957), infracțiuni (*Vitezomana/ Hot Rod Girl*, 1956), science-fiction (*A cucerit lumea/ It Conquered the World*, 1956) și muzică (*Shake, Rattle & Rock!*, 1956). Pe măsură ce AIP s-a dezvoltat, a investit în producții mai mari, precum musicalurile care se desfășoară pe plajă (*Petrecere pe plaja culturiștilor/ Muscle Beach Party*, 1964) și o serie horror adaptată după Edgar Allan Poe, începând cu *Casa Usher/ House of Usher* (1960).

Roger Corman și-a produs primul film *exploitation* (*Monstrul de pe fundul oceanului/ The Monster from the Ocean Floor*, 1954) cheltuind 12 000 de dolari. În scurt timp, Corman regiza între cinci și opt filme pe an, majoritatea pentru AIP. Acestea aveau un ritm alert, umor cu subînțeles și efecte speciale de bâlci, printre care monștri care păreau construiți din materiale rămase de la instalatori și resturi de mâncare congelate (**fig. 15.9**). Conform lui Corman, acesta a filmat trei comedii negre – *Un hârdău de sânge/ A Bucket of Blood*, *Micul magazin al ororilor/ Little Shop of Horrors* și *Creatura din Marea Bântuită/ Creature from the Haunted Sea* (toate din anul 1960) – în două săptămâni, cheltuind mai puțin de 100 000 de dolari, într-o perioadă în care un film obișnuit de studio costa un milion de dolari. Seria de adaptări a lui Corman după Poe a fost apreciată de unii critici pentru folosirea creativă a eclerajului și a culorilor, însă motivul pentru care filmele continuau să fie populare printre adolescenți se datora interpretărilor flamboaiante ale lui Vincent Price.



**15.9.** O imagine de promovare din filmul lui Corman *Atacul monștrilor-crabi/ Attack of the Crab Monsters* (1956).

Constrânse să lucreze cu bugete extrem de limitate, AIP și alte companii de filme *exploitation* au devenit pioniere în folosirea unor tehnici eficiente de promovare. AIP adesea concepea titlul filmului, grafica afișului și campania de promovare; le testa pe spectatori și exploatanți; și abia apoi se trecea la scrierea scenariului. Deși marii distribuitori aderau la sistemul de lansare selectivă a unui film în primul tur de proiecții, companiile independente practicau adeseori programarea până la saturație (fenomenul de *saturation booking*, care implica lansarea simultană a unui film în mai multe cinematografe). Independenții se promovau la televizor, lansau filme în timpul verii (considerat anterior un anotimp mai puțin lucrativ) și foloseau *drive-in*-urile ca locații pentru premiere. Toate aceste inovații au ajuns să fie adoptate și de către Cele Cinci Mari.

Piața de desfacere a filmelor *exploitation* a îmbrățișat multe genuri cinematografice. William Castle a urmat formula AIP pentru filmul horror cu adolescenți, dar a adăugat câteva artificii, precum scheletele care săreau din pereții cinematografelor și dansau deasupra publicului (*Casa de pe dealul bântuit/ The House on Haunted Hill*, 1958) sau scaunele conectate la curent care le provocau spectatorilor mici șocuri electrice (*Furnicătorul/ The Tingler*, 1959).

## Independenții marginalizați

Uneori, producțiile independente își asumau o poziție politică. *Sarea pământului/ Salt of the Earth* (1954), al lui Herbert Biberman, continua tradiția cinematografului de stânga din anii 1930 prin felul în care reprezenta greva unor mineri din New Mexico. Mai mulți cineaști de pe lista neagră au luat parte la filmarea grevei, inclusiv câțiva dintre Cei Zece de la Hollywood, însă majoritatea rolurilor erau interpretate de către mineri și sindicaliști. Atmosfera ostilă din anii anticomuniști a îngreunat producția, iar uniunea proiecționiștilor a blocat difuzarea filmului în săli.

„Școala de la New York" de regizori independenți era mai puțin radicală din punct de vedere politic.

---

* Sam Arkoff și Richard Trubo, *Flying through Hollywood by the Seat of My Pants* (New York: Birch Lane, 1992), p. 4.

Morris Engel a realizat cu o cameră portabilă și sunet în postsincron *Micul fugar/ The Little Fugitive* (1953). Pentru următoarele sale lungmetraje independente, *Iubiți și acadele/ Lovers and Lollipops* (1955) și *Nunți și bebeluși/ Weddings and Babies* (1958), Engel a folosit o cameră compactă de 35 mm și sunet în priză directă, într-o manieră care anticipa documentarul *direct cinema* (vezi *Direct cinema*, din Capitolul 21). Lionel Rogosin a îmbinat drama și realismul documentar în *Pe Bowery/ On the Bowery* (1956) și *Întoarce-te, Africa/ Come Back, Africa* (1958).

## CINEMATOGRAFIA HOLLYWOODIANĂ CLASICĂ: O TRADIȚIE CARE CONTINUĂ

Chiar dacă baza comercială a cinematografiei hollywoodiene începuse să se fisureze, stilul clasic a rămas un model narativ important. În plus, a trecut prin câteva schimbări importante în deceniile de după război.

### Complexitate și realism în povestire

La începutul anilor 1940, Hollywoodul a început să exploreze niște direcții narative neobișnuite. *Cetățeanul Kane/ Citizen Kane* (1941), cu structura sa complexă de flashbackuri, este exemplul cel mai evident, dar și *Dublă recompensă/ Double Indemnity* (1944) și alte filme noir timpurii au jucat, de asemenea, un rol marcant. În același timp, scenariștii și regizorii au experimentat cu tehnici narative subiective, ca în *Kitty Foyle* (1940) sau *Lydia* (1941).

Multe dintre aceste mecanisme fuseseră folosite în epoca mută, însă Hollywoodul a renunțat la cele mai multe dintre ele odată cu apariția sonorului. Cineaștii anilor 1930 preferau prezentarea obiectivă și liniară, susținută prin muzică și dialog extrem de alert. Însă, în anii 1940, Hollywoodul a revenit la intrigi cu planuri temporale alternante și la examinarea minții personajelor, beneficiind acum și de o utilizare sofisticată a sunetului. Comentariile din *voice-over* puteau acompania momentele de flashback și oferi acces la gândurile personajelor, în timp ce muzica distorsionată și efectele sonore puteau să accentueze visele și halucinațiile acestora.

Cineaștii de după război au consolidat aceste încercări. Flashbackul, tratat ca amintirea sau confesiunea unui personaj, a căpătat o nouă complexitate. În *Scrisoare către trei soții/ A Letter to Three Wives* (1949, Joseph L. Mankiewicz), fiecare protagonistă este forțată să-și amintească evenimente importante din timpul mariajului. Melodrama *Medalionul/ The Locket* (1946, John Brahm), în care un soț încearcă să afle trecutul soției sale, conține un flashback într-un flashback într-un flashback. Existau flashbackuri false, ca în *Omul fără uniformă/ Crossfire* (1947, Edward Dmytryk), și flashbackuri care reluau evenimente-cheie adăugând noi informații, ca în *Mildred Pierce* (1945, Michael Curtiz) sau în *Contesa desculță/ The Barefoot Contessa* (1954, Joseph L. Mankiewicz).

Tot mai mulți cineaști au încercat să-i transpună pe spectatori în locul personajelor. Primele câteva secvențe din *Pasaj întunecat/ Dark Passage* (1947, Delmer Daves) sunt prezentate prin ochii protagonistului. În *Piața mahmurelii/ Hangover Square* (1947, John Brahms), muzica disonantă sugerează fantezia bolnavă a unui criminal în serie, în vreme ce *Posedata/ Possessed* (1947, Curtis Bernhardt) redă agravarea nebuniei unei femei prin sunete exagerate. În cea mai mare parte a filmului *Femeia din lac/ The Lady in the Lake* (1947), acțiunea este ilustrată vizual din perspectiva detectivului Philip Marlowe. Personajele par să lovească sau să sărute aparatul de filmat, iar în timpul investigației Marlowe se poate zări doar pentru o clipă într-o oglindă (**fig. 15.10**). Astfel de filme se bazează pe tehnici de cameră și de mizanscenă introduse de mișcarea impresionismului francez și de expresionismul german.

Cele mai multe dintre aceste inovații nu amenințau premisele cinematografului narativ clasic. Schemele temporale alambicate și închipuirile tulburătoare erau, de regulă, clarificate și ancorate într-o diegeză

**15.10.** *Femeia din lac*: imaginea „noastră" în oglindă și un unghi subiectiv.

coerentă. Și pentru că majoritatea acestor experimente implicau mistere, intrigile se bazau pe convenții ale genului filmelor cu detectivi. Însă câteva filme, cum ar fi *Urmărirea*/ *The Chase* (1946, Arthur Ripley) și *Vina lui Janet Ames*/ *The Guilt of Janet Ames* (1946, Henry Levin), au dus folosirea subiectivității și a flashbackurilor atât de departe încât deveniseră greu de urmărit.

În vreme ce unii regizori explorau strategii complexe de a spune povești, alții îmbrățișau un realism fără precedent la nivelul locațiilor, al eclerajului și al narațiunii. Tendința de a filma în locație, apărută în timpul războiului, când guvernul a plafonat bugetele alocate pentru construcția decorurilor, a continuat. Filmul semi-documentar, de regulă o investigație polițistă sau o poveste despre o crimă, înscena o narațiune ficțională în locații preexistente și era deseori turnat cu echipament ușor, brevetat în timpul războiului. De exemplu, *Strada Madeleine nr. 13*/ *13 Rue Madeleine* (1947, Henry Hathaway) și *Orașul fără mască*/ *The Naked City* (1948, Jules Dassin) foloseau lămpi portabile cu incandescență cu ciclu de regenerare (*photo-floods*) pentru a eclera spațiile interioare de filmare. *Hoțul*/ *The Thief* (1952, Russell Rouse) a fost filmat în Washington, DC și în New York, adesea cu camera ascunsă; unul dintre cadre, filmat cu camera pe un cărucior, era un cadru de urmărire care se derula de-a lungul a cinci străzi. Astfel de filme, bazate pe evenimente reale, conțineau în mod frecvent comentarii „lătrate" din *voice-over* care evocau documentarele de război și transmisiunile radio.

Un singur film putea avea atât o narațiune complexă cu flashbackuri, cât și o atmosferă semi-documentară. *Bulevardul amurgului*/ *Sunset Blvd.* (1950, Billy Wilder), care se bazează pe amintiri povestite de către un bărbat mort, folosește locații reale de la Hollywood (**fig. 15.11**). Unul dintre cele mai elaborate exemple de artificiu din filmul semi-documentar este *Jaf la hipodrom*/ *The Killing* (1956), al lui Stanley Kubrick. Mai mulți bărbați comit un jaf precis cronometrat la un hipodrom. Kubrick filmează pista și cursele ca și când ar fi actualități, iar în multe secvențe folosește vocea austeră și omniscientă a unui comentator pentru a indica ziua și ora. Însă *Jaf la hipodrom* manipulează timpul într-o manieră complexă. Vedem o parte din jaf, iar apoi filmul sare înapoi pentru a ne arăta evenimentele care au condus la acel moment. Cum filmul urmărește fire diferite ale acțiunii, evenimentele sunt prezentate de mai multe ori – o inovație pe care cineaștii anilor 1990 aveau să o ducă la următorul nivel.

### Schimbări stilistice

*Cetățeanul Kane* a învestit cu un suflu nou cadrele lungi și construcțiile vizuale în profunzimea compoziției (vezi *Stiluri de imagine,* din Capitolul 10), iar aceste tehnici, adoptate în timpul războiului, au devenit și mai populare spre sfârșitul anilor 1940 și la începutul anilor 1950. Secvențele puteau fi acum filmate într-un singur cadru (așa-numitul plan-secvență sau cadru-secvență; **fig. 15.12–15.17**). Cadrul larg conținea adesea mișcări de cameră foarte fluide, facilitate de noile cărucioare dolie, care puteau mișca cu ușurință camera în orice direcție. În plus, profunzimea mare a câmpului de claritate, ce fusese marca Welles-Toland, era acum imitată la scară largă (**fig. 15.18**).

Multe dintre aceste inovații au fost asociate cu filmul noir, stilul „întunecat" care a înflorit până la finalul anilor 1950. Directorii de imagine aventuroși au împins eclerajul *chiaroscuro* la extrem (**fig. 15.19**). Filmele noir au devenit tot mai baroce, cu compoziții înclinate (*dutch angles*) și planuri care generau dezordine vizuală (**fig. 15.20**). Aceste schimbări stilistice erau suficient de vizibile încât să fie satirizate. *Susan a dormit aici*/ *Susan Slept Here* (1954, Frank Tashlin) ia în derâdere folosirea flashbackurilor prin faptul că este narat de către o statuetă Oscar. Baletul „Vânătorii de fete" din musicalul *Orchestra ambulantă*/ *The Band Wagon* (1953, Vincente Minnelli) parodiază, de asemenea, excesele filmului noir.

În cazul dramelor în alb-negru, schemele cu stil de iluminare în cheie joasă au continuat să fie utilizate și într-o bună parte din anii 1960, însă filmele din alte genuri aveau aspectul mai luminos al stilului de ecleraj în cheie înaltă, care fusese consacrat în anii 1930 (**fig. 15.21**). Majoritatea melodramelor, musicalurilor și a comediilor din anii 1950 evitau eclerajul *chiaroscuro*. Imaginea cu o profunzime mare a câmpului de claritate a continuat să fie utilizată îndelung și în anii 1960 în filmele alb-negru, în timp ce filmele color promovau de obicei imagini cu o profunzime mică. Pentru ceva vreme, profunzimea de câmp ostentativă, precum cea wellesiană, s-a dovedit dificil de obținut cu lentilele anamorfice CinemaScope.

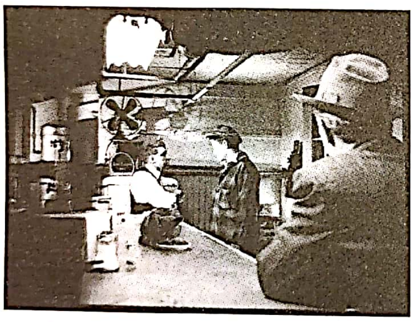
### Noi variațiuni ale unor genuri vechi

Pe fondul unei concurențe financiare mai acerbe în industria de divertisment, marile companii au dat un nou luciu aproape tuturor genurilor cinematografice. Cum studiourile au redus numărul de producții, fiecare film trebuia, așadar, să iasă în evidență. Conducerea creștea valoarea producției filmelor prin contractarea unor staruri mai mari, prin decoruri și costume opulente, prin utilizarea resurselor cromatice și a tehnologiei ecranului lat. Chiar și genurile minore au avut de câștigat de pe urma eforturilor de a transforma niște scenarii de serie B în filme de serie A.

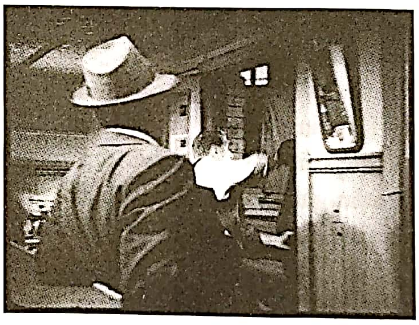
**Filmul western** Filmul western de după război a trecut în categoria „filmelor mari“ odată cu producția lui David O. Selznick, *Duel sub soare/ Duel in the Sun* (1945). King Vidor fusese concediat în timpul producției de la această saga încărcată de pasiune și filmată în Technicolor, înainte ca alți câțiva regizori să o finalizeze. Distribuit în regim de turneu, westernul a obținut încasări mari și a deschis calea pentru *Râul roșu/ Red River* (1948, Howard Hawks), *Shane* (1953, George Stevens), *Ferma din Arizona* (1958, William Wyler) și pentru alte „supra-westernuri“.

**15.11.** *Bulevardul amurgului*: În timp ce bărbatul povestește din *off* cum a murit, un cadru subacvatic frapant arată poliția investigând la piscină.

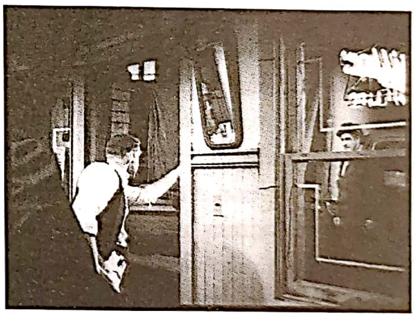
Westernurile cu bugete mai modeste s-au bucurat și ele de o creștere în ceea ce privește calitatea producției, maturitatea și repertoriul de regizori și vedete, precum și de o nouă complexitate narativă și tematică. Genul i-a ajutat pe John Wayne și pe James Stewart să-și consolideze reputațiile după război. Imaginea color a sporit efectul peisajului maiestuos din *Urmărirea/ The Naked Spur* (1953, Anthony Mann) și al culorilor vibrante ale costumelor din *Rio Bravo* (1959), al lui Howard Hawks (**fig. color 15.6**). În același timp, aceste filme erau traversate de tensiuni sociale și psihologice. Un western putea fi liberal (*Săgeata ruptă/ Broken Arrow*, 1950, Delmer Daves), patriarhal (*Râul roșu* sau *Pistolarul/ The Gunfighter*, 1950, Henry King), orientat către tineri (*Pistolarul stângaci/ The Left-Handed Gun*, 1958, Arthur Penn)



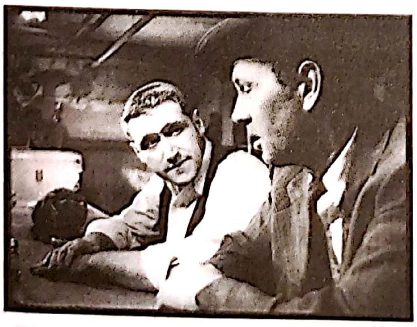
**15.12.** În *Jungla de asfalt/ The Asphalt Jungle* (1950), o secvență de trei minute filmată cu mișcare în adâncime înlocuiește decupajul tradițional. Într-o compoziție cu o profunzime mare de câmp, șoferul de camion se ceartă cu Gus, proprietarul localului.



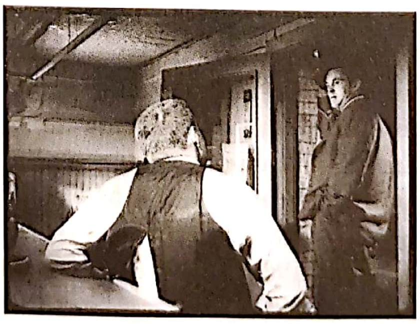
**15.13.** Gus îl îmbrâncește pe ușă...



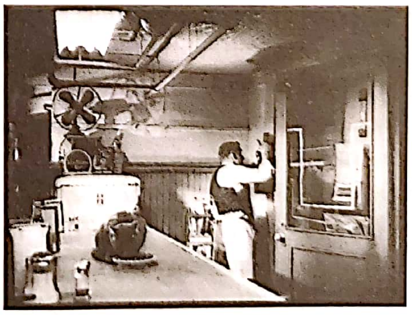
**15.14.** ... și continuă să îl admonesteze...



**15.15.** ... înainte să vină în prim-plan ca să îl sfătuiască pe Dix să se întindă.

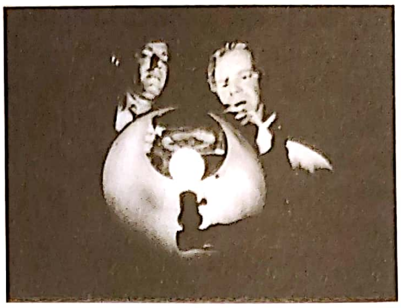


**15.16.** Dix pleacă...

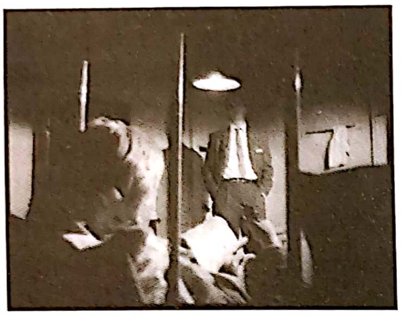


**15.17.** ... și Gus merge în spate ca să dea un telefon.

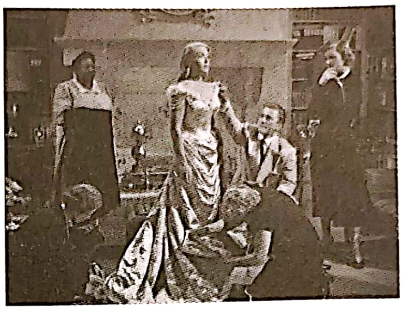
**15.18.** Profunzimea mare de câmp scoate în evidență un băiat obsedat de arme în *Arma nebună/ Gun Crazy* (1949).



**15.19.** Eclerajul în cheie joasă al directorului de imagine John Alton era specific filmului noir (*T-Men*, 1948).



**15.20.** *Sărută-mă mortal* (1955): un cadru foarte încărcat care are în centru un act violent.



**15.21.** Ecleraj în cheie înaltă în *Urâtul și frumosul/ The Bad and the Beautiful* (1952).

sau psihologic (seria produsă de compania Ranown, regizată de Budd Boetticher; *Tovarăși de moarte/ The Deadly Companions*, 1961, Sam Peckinpah).

În timp ce filmul tipic de serie B dura între 60 și 70 de minute, *Duel sub soare* ținea 130 de minute, *Râul roșu*, 133 de minute, iar *Shane*, 118 minute. Până și westernurile de-o întindere epică mai redusă tindeau să aibă o durată mai lungă; povestea fascinant de întortocheată din *Rio Bravo* umplea 141 de minute. În mod limpede, astfel de filme nu mai erau gândite să asigure a doua jumătate a unei proiecții duble, ci erau atracția principală.

**Melodrama** Cantitatea mai mare de resurse investite în calitatea producției a făcut ca și melodrama să atingă noi culmi. La Universal, producătorul Ross Hunter se specializase în *filme pentru femei* (*women's pictures*), iar reînnoirea genului la care acesta spera depindea de Douglas Sirk. Sirk era un emigrant (vezi *Divertismentul popular*, din Capitolul 12) care făcuse filme antinaziste și filme noir în anii 1940. Lucrând cu directorul de imagine Russell Metty, Sirk ilumina decorurile somptuoase de la Universal într-o cheie joasă, melancolică și sinistră. Dramele bărbaților impotenți psihologic și ale femeilor care sufereau cu demnitate (*Magnifica obsesie/ Magnificent Obsession*, 1954; *Tot ce îngăduie cerul/ All That Heaven Allows*, 1955; *Ca frunzele-n vânt/ Written on the Wind*, 1956; *Mirajul vieții/ Imitation of Life*, 1959) se derulau în palete cromatice expresioniste și în fața unor oglinzi care îi înfățișau de-o manieră necruțătoare (**fig. color 15.7, 15.8**). Criticii din deceniile ulterioare au considerat că stilul lui Sirk submina psihologia populară din scenarii și finalurile fericite simpliste.

**Musicalul** Niciun gen nu a beneficiat mai mult de mărirea bugetului ca musicalul, considerat unul dintre cele mai longevive producții ale Hollywoodului. Fiecare studio a făcut musicaluri, dar deceniul de după război a fost dominat de MGM. Cele trei departamente de producție ale studioului au pus în scenă de toate, de la filme biografice în stil de operă până la feerii acvatice cu Esther Williams. Musicalurile de culise, precum *Familia Barkley de pe Broadway/ The Barkleys of Broadway* (1949, Charles Walters), erau contrabalansate de cele cu muzică folk, ca *Teatrul plutitor/ Show Boat* (1951, George Sidney). Adaptările după succese de Broadway (de exemplu, *Sărută-mă, Kate*, 1953) aveau scenarii originale (de exemplu, *Șapte mirese pentru șapte frați/ Seven Brides for Seven Brothers*, 1954, Stanley Donen). Un film putea fi construit în jurul unei serii de hituri din întreaga carieră a unei singure echipe formate din textier și compozitor. *Orchestra ambulantă*, de pildă, era bazat pe cântecele lui Howard Dietz și Arthur Schwartz.

Cel mai apreciat departament de musical de la MGM era supervizat de Arthur Freed, un producător de top care își câștigase reputația lucrând la *Vrăjitorul din Oz/ The Wizard of Oz*. Departamentul lui Freed îi punea în valoare pe cei mai buni artiști – Judy Garland, Fred Astaire, Vera-Ellen, Ann Miller și, deasupra tuturor, pe Gene Kelly, dansatorul zvelt, cu zâmbet larg, care a introdus coregrafia atletică modernă în producțiile celor de la MGM. *În oraș/ On the Town* (1949, coregizat de Kelly și Stanley Donen), povestea frenetică a trei marinari aflați într-o permisie de o zi în Manhattan, nu era primul film care să monteze ariile de dans în locații, dar coregrafia și decupajul i-au conferit o energie urbană tumultuoasă (**fig. color 15.9**). În *Brigadoon* (1954, Vincente Minnelli) și în *Vreme bună/ It's Always Fair Weather* (1955, Kelly și Donen), Kelly a transformat musicalul într-un comentariu acid asupra frustrării masculine din America postbelică.

Mult mai lejer era *Cântând în ploaie/ Singin' in the Rain* (1952, Kelly și Donen), considerat unul dintre cele mai reușite musicaluri din epocă. Plasat în perioada tranziției la cinematograful sonor, filmul ridiculizează prețiozitatea hollywoodiană și, în același timp, satirizează stilul musicalurilor timpurii, creând gaguri legate de desincronizarea sunetului. Filmul include segmentul de gimnastică „Fă-i să râdă“/ „Make 'Em Laugh“, al lui Donald O'Connor, numărul „Singin' in the Rain“, al lui Kelly, care îmbină cadre fluide de macara și o coregrafie agilă cu băltoace și umbrele, și feeria „Melodie de pe Broadway“/ „Broadway Melody“, un omagiu adus musicalurilor timpurii de la MGM.

Deși MGM a continuat să producă musicaluri remarcabile și după jumătatea anilor 1950, compania nu mai domina piața. *Băieți și fete/ Guys and Dolls* (1955, Joseph L. Mankiewicz), produs de Goldwyn, *Mutră nostimă/ Funny Face* (1957, Stanley Donen), produs de Paramount, *Poveste din cartierul de vest/ West Side Story* (1961, Robert Wise și Jerome Robbins), produs de United Artists, *La revedere, Birdie/ Bye Bye Birdie* (1963, George Sidney), produs de Columbia, și aventurile animate de la Disney au făcut ca „musicalul de mare amploare“ să fie un succes sigur de *box-office*. 20th Century-Fox și-a elaborat mai multe musicaluri de turneu pornind de la succese de Broadway – *Regele și cu mine/ The King and I* (1956, Walter Lang), *Caruselul/ Carousel* (1956, Henry King) și *Aventuri în Pacific/ South Pacific* (1958, Joshua Logan), urmate câțiva ani mai târziu de cel mai mare *blockbuster* dintre toate, *Sunetul muzicii/ The Sound of Music* (1956, Robert Wise). Warner Bros. a contribuit la dezvoltarea genului prin filme ca *S-a născut o stea/ A Star is Born* (1954), al lui George Cukor, și prin filme cu Doris Day precum *Petrecere în pijama/ The Pajama Game* (1957, George Abbott & Stanley Donen), înainte să domine anii 1960 cu *Muzicianul/ The Music Man* (1962), *My Fair Lady* (1964) și *Camelot* (1967).

Muzica rock'n'roll a adus un nou dinamism musicalului de după război. *Rock non-stop/ Rock around the Clock* (1956) este filmul în care această schimbare se simte pentru prima dată, urmând ca, imediat după, atât Cele Cinci Mari, cât și companiile independente să încerce să-i atragă pe adolescenții care cumpărau discuri. În *Iubește-mă tandru/ Love Me Tender* (1956), Elvis Presley a promovat o imagine destul de sterilă a fenomenului rock'n'roll; ceea ce a continuat să facă în peste 30 de musicaluri în următorii 12 ani. Genul a fost ridiculizat în *Fata nu se poate abține/ The Girl Can't Help It* (1956), al lui Frank Tashlin, care, în ciuda acestui fapt, a reușit să includă cântece aparținând unor formații populare.

**Epopeea istorică** Westernurile, melodramele și musicalurile fuseseră genuri importante de câteva decenii, dar inflația aferentă costurilor de producție și parierea pe filme de mare amploare au făcut ca un nou gen cinematografic să iasă în evidență. Spectacolul alegoric biblic se dovedise lucrativ în mâinile lui Cecil B. DeMille în anii 1920 și 1930, motiv pentru care acesta l-a reînviat în *Samson și Dalila/ Samson and Delilah*, filmul cu cele mai mari încasări ale anului 1949. Încasările excepționale ale filmelor *Quo Vadis?* (Mervyn LeRoy) și *David și Batșeba/ David and Bathsheba* (Henry King) au dus la începutul unui val de spectacole istorice. Nevoia genului de a etala mulțimi, bătălii colosale și decoruri grandioase îl făcea să fie foarte potrivit pentru sistemele care utilizau ecranul lat, așa că *Tunica*, continuarea sa, *Demetrius și gladiatorii/ Demetrius and the Gladiators* (1954, Delmer Daves) și *Spartacus* (1960) se foloseau, toate, de noua tehnologie.

„Cei care văd acest film produs și regizat de CECIL B. DEMILLE vor face un pelerinaj pășind pe același pământ pe care a pășit Moise în urmă cu mai bine de 3 000 de ani.“ Astfel începe filmul *Cele zece porunci/ The Ten Commandments* (1956), una dintre epopeile biblice cele mai de succes din toate timpurile. (Genericul îl creditează pe Moise ca fiind abia al doilea cap de afiș.) Filmul a folosit 25 000 de figuranți și a costat peste 13 milioane de dolari, o sumă uluitoare la acea vreme. În ciuda efectelor speciale ambițioase, precum despărțirea Mării Roșii, regia lui DeMille revenea adesea la amplasarea actorilor pe orizontală din filmele sale din anii 1930 (**fig. color 15.10**). *Ben-Hur* (1959), al lui William Wyler, s-a dovedit un *blockbuster* biblic cu un succes de casă la fel de mare.

Epopeile istorice au tratat aproape fiecare perioadă. Unele erau spectacole alegorice egiptene (*Egipteanul/*

*The Egyptian*, 1954, Michael Curtiz; *Ținutul faraonilor/ Land of the Pharaohs*, 1955, Howard Hawks), altele prezentau aventuri cavalerești (*Ivanhoe*, 1952; *Cavalerii mesei rotunde/ Knights of the Round Table*, 1953) sau fresce de război (*Război și pace/ War and Peace*, 1956, King Vidor; *Podul de pe râul Kwai/ The Bridge on the River Kwai*, 1957, David Lean). Majoritatea aduceau publicul în săli, dar pentru că bugetele erau depășite în timpul producției, unele dintre ele s-au dovedit, în cele din urmă, neprofitabile.

**Rafinarea genurilor** În virtutea noului angajament de a face filme mari, un alt gen cinematografic a fost resuscitat. Având în vedere că tot mai mulți cititori îmbrățișaseră literatura științifico-fantastică după război, producătorul George Pal a demonstrat că era nucleară oferea o piață și pentru filmele SF. Succesul filmului său *Destinație Luna/ Destination Moon* (1950) a făcut ca Paramount să finanțeze *Când lumile se ciocnesc/ When Worlds Collide* (1951), precum și alte două producții prestigioase bazate pe texte de H.G. Wells, *Războiul lumilor/ The War of the Worlds* (1953) și *Mașina timpului/ The Time Machine* (1960). Folosindu-se de culoare și de efecte speciale sofisticate, filmele lui Pal au contribuit la elevarea genului SF la un statut mai respectabil. *Planeta interzisă/ Forbidden Planet* (1956), filmat în CinemaScope, cu muzică electronică, un „monstru din Id" și o poveste bazată pe *Furtuna/ The Tempest*, a fost o încercare ceva mai forțată de a conferi demnitate genului. Primul lungmetraj în CinemaScope de la Disney, *20 000 de leghe sub mări/ 20,000 Leagues under the Sea* (1954), și animațiile *stop-motion* minuțioase ale lui Ray Harryhausen (de exemplu, *A șaptea călătorie a lui Sinbad/ The 7th Voyage of Sinbad*, 1958) au ajutat la renașterea filmului fantastic.

Filmele science-fiction și horror mai puțin costisitoare reprezentau tehnologia într-o luptă cu natura necunoscută. În *Creatura din altă lume/ The Thing* (1951), câțiva oameni de știință și niște soldați descoperă un extraterestru monstruos în pustietatea arctică. În *Invazia jefuitorilor de trupuri/ Invasion of the Body Snatchers* (1956), un oraș oarecare este invadat de nave spațiale care clonează locuitorii și îi înlocuiesc cu cópii lipsite de sentimente (**fig. 15.22**). La polul opus față de aceste fantezii paranoide erau filmele pacifiste, ca, de pildă, *Ziua în care pământul se opri/ The Day the Earth Stood Still*, în care un extraterestru le cere pământenilor să renunțe la război. Efectele speciale dominau filmele care înfățișau știința într-o lumină excentrică sau experimentele ratate, cum ar fi *Musca/ The Fly* (1958) sau *Omul care se micșorează/ The Incredible Shrinking Man* (1957). Astfel de filme erau adesea interpretate drept critici la adresa politicii Războiului Rece sau a efectului coșmaresc al radiației nucleare.

Pentru a putea concura cu noul nivel al cheltuielilor, filmele cu buget mic trebuiau să vină cu niște atuuri specifice. Filmul polițist, de exemplu, a devenit mai violent. Un film noir amenințător precum *Din trecut/ Out of the Past* (1947) părea cuminte prin comparație cu sadismul din *Marea lovitură/ The Big Heat* (1953) sau din *Sărută-mă mortal/ Kiss Me Deadly* (1955) sau cu brutalitatea unui delincvent care urmărește o fetiță în *Lumea de dincolo: SUA / Underworld USA* (1961).

Deja la începutul anilor 1960, un film de gen era fie un *blockbuster* luxuriant, fie o încercare îndoielnică și sărăcăcioasă. Faptul că un regizor de talia lui Hitchcock a făcut thrillerul alb-negru *Psycho* (1960) fără să apeleze la mari staruri și cu un buget de film de serie B a dus la începutul unui val de filme de tip *grand guignol* (spre exemplu, *Ce s-a întâmplat cu Baby Jane/ What Ever Happened to Baby Jane?*, 1962), care a continuat în următoarele decenii. După 15 ani în care au refasonat rețetele filmelor de gen, cineaști de vârf s-au apucat să le murdărească.

**15.22.** În *Invazia jefuitorilor de trupuri*, Don Siegel construiește o compoziție în adâncime ca să putem vedea în primul plan cum persoana din cocon se trezește înainte ca personajele slăbite să o remarce.

# REGIZORI IMPORTANȚI: MAI MULTE GENERAȚII

După război, unii regizori importanți au încetat să mai lucreze sau și-au pierdut elanul. Ernst Lubitsch a murit în 1947. Josef von Sternberg, care plecase de la Paramount la mijlocul anilor 1930 și care a lucrat sporadic în anii 1940, și-a încheiat cariera cu două filme produse de Howard Hughes și cu *Anatahan/ The Saga of Anatahan* (1953), o coproducție Japonia-SUA, care evoca aceeași atmosferă încețoșată a operelor sale de dinainte de război. Frank Capra a făcut *Viața e minunată/ It's a Wonderful Life* (1946), un amestec de comedie banală și melodramă uimitor de sumbră, însă puținele filme pe care le-a făcut ulterior nu au avut prea multă importanță.

*Dictatorul/ The Great Dictator* fusese cântecul de lebădă al Vagabondului lui Charles Chaplin. Experimentele lui cu alte personaje, cuplate cu controversele pe marginea convingerilor sale politice și a vieții personale, au făcut ca popularitatea lui Chaplin să se prăbușească. *Domnul Verdoux/ Monsieur Verdoux* (1947) era despre un gentilom tăcut care-și omoară nevestele; *Luminile rampei/ Limelight* (1952) era un omagiu adus teatrului comic. Amenințat cu persecuția politică în Statele Unite, Chaplin s-a stabilit în Elveția. *Un rege la New York/ A King in New York* (1957) satiriza politica americană, în vreme ce *Contesa din Hong Kong/ A Countess from Hong Kong* (1967) își lua la revedere de la comedia urbană din *Parizianca/ A Woman in Paris*.

## Veteranii epocii studiourilor

Însă, în ansamblu, au existat câțiva regizori veterani care au continuat să joace roluri centrale în perioada de după război. Cecil B. DeMille, Clarence Brown, Henry King, George Marshall și alții care începuseră să regizeze în timpul Primului Război Mondial au rămas activi în anii 1950 și chiar și în anii 1960. Raoul Walsh, spre exemplu, a realizat filme de acțiune masculine, iar filmele *Pământ din Colorado/ Colorado Territory* și *Granița Californiei/ White Heat* (ambele lansate în 1949) rămân niște modele ale eficienței sistematice și subestimate ale clasicismului hollywoodian.

John Ford a continuat să iasă în evidență. *Omul liniștit* (1952), un amestec de comedie și dramă, filmat în Technicolor în Irlanda, i-a conferit finanțatorului său, compania de serie B Republic, o nouă credibilitate. Imaginea impecabilă filmată în locație, jocul dintre romantismul pătimaș și comedia înflăcărată, precum și epilogul optimist, în care actorii salută publicul, au făcut din *Omul liniștit* unul dintre cele mai perene filme ale lui Ford, o împlinire utopică a dorului de casă nostalgic care străbate *Casa din vale/ How Green Was My Valley*.

Majoritatea operelor lui Ford de după război rămân în zona westernului. *Draga mea Clementine* (1946) este o odă adusă vieții de frontieră, îmbogățită de mizanscena în profunzimea compoziției și de imaginea în clarobscur pe care Ford le folosise pentru prima dată cu un deceniu înainte. Trilogia Cavaleriei – *Fort Apache*, 1948; *Ultima misiune/ She Wore a Yellow Ribbon*, 1949; *Rio Grande*, 1950 – aduce un omagiu unității militare bine închegate. Filmul *Omul care l-a ucis pe Liberty Valance/ The Man Who Shot Liberty Valance* (1962), interpretat în genere drept o elegie a lui Ford a mitului frontierei, are simplitatea unei fabule: latura eroică a Vestului moare din cauza corupției generate de construcția căii ferate și de politicile de la Washington.

*Prizoniera deșertului/ The Searchers* (1956), fără îndoială cel mai complex western al lui Ford, îl are în centru pe Ethan Edwards, în căutarea unor comanși responsabili de uciderea familiei fratelui său și de răpirea nepoatei sale Debbie. Partenerul său de călătorie, Martin Pawley, realizează treptat că Ethan nu intenționează să o salveze pe Debbie, ci să o ucidă pentru că a devenit soția unui amerindian. Genul western nu mai expusese decât arareori un protagonist atât de complex, în care devotamentul și mândria să se confrunte cu rasismul violent și cu gelozia sexuală.

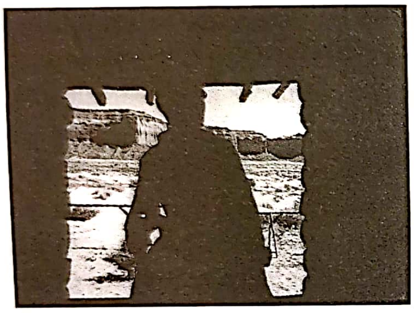
Continuitatea stilului lui Ford este evidentă în *Prizoniera deșertului*. Schema cromatică a filmului reflectă schimbările de anotimp din Monument Valley (**fig. color 15.11**). Adâncimea fordiană a compoziției este pusă în valoare prin motivul expresiv al tocurilor ușilor. (**fig. 15.23–15.25**). Chiar și gestul final al lui John Wayne, de a-și cuprinde antebrațul, este inspirat de cel făcut de Harry Carey în *Un pistolar cinstit/ Straight Shooting* (1917).

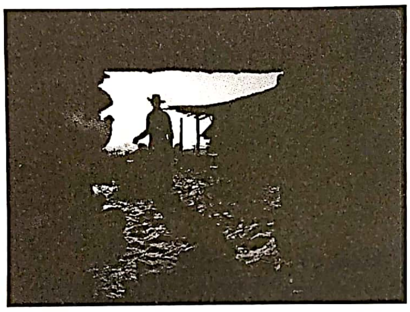
Alți regizori veterani au continuat să-și practice meseria în ciuda declinului studiourilor. William Wyler a regizat drame remarcabile și filme de studio până în anii 1960, încasând venituri mari de *box-office* cu *Cei mai frumoși ani ai vieții/ The Best Years of Our Lives* (1946) și cu *Ben-Hur*. Efectul creat prin utilizarea obiectivelor grandangulare și a profunzimii mari a câmpului de claritate era deja estompat în *Cei mai frumoși ani ai vieții* (**fig. 15.26**); în mare parte, Wyler a lăsat această tehnică în seama regizorilor care operau în genuri cu mai multă acțiune și suspans. Howard Hawks a făcut comedii și filme de acțiune și de aventură până în anii 1970. King Vidor s-a orientat spre filmele-spectacol (*Război și pace/ War and Peace*) după ce a regizat melodrame exagerate și delirante, precum *Izvorul/ The Fountainhead* (1949). George Stevens a realizat unele dintre cele mai mari succese ale epocii, mai cu seamă *Shane* (1953) și *Uriașul/ Giant* (1956).

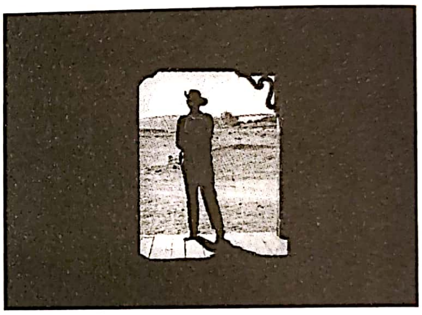
Dintre regizorii specializați în melodrame, comedii și musicaluri, Vincente Minnelli și George Cukor ies în evidență pentru modul inteligent în care foloseau cadrele-secvență. *S-a născut o stea* (1954), al lui Cukor, folosește curajos limitele cadrului CinemaScope. Iar camera sa, care îi urmărește cu discreție, le permite actorilor să aibă controlul deplin asupra interpretării (**fig. 15.27**). Melodramele lui Minnelli folosesc încadraturi largi pentru a juxtapune personajele și decorul simbolic (**fig. 15.28**).

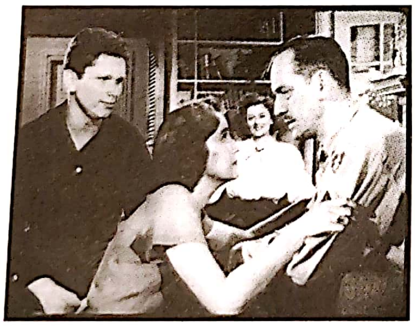
## Emigranții rămân

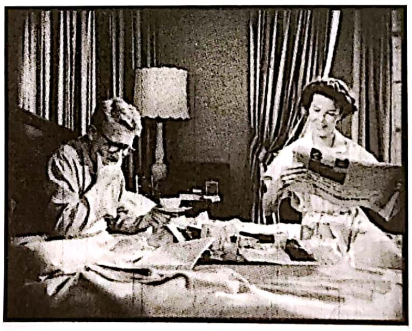
Unii regizori emigranți, cum ar fi Jean Renoir sau Max Ophüls, s-au întors în Europa la destul de puțin timp după încheierea războiului, în timp ce alții au rămas în SUA, unde și-au rafinat stilurile. Cel mai de succes dintre aceștia a fost Alfred Hitchcock (vezi caseta *Alfred Hitchcock*, din acest capitol). Fritz Lang a continuat să facă filme de gen sumbre și sobre, care radiau o neliniște paranoică, cum ar fi *Ferma nelegiuiților/ Rancho Notorious* (1952) sau *Marea lovitură* (**fig. 15.29**). Billy Wilder a devenit un regizor de vârf,

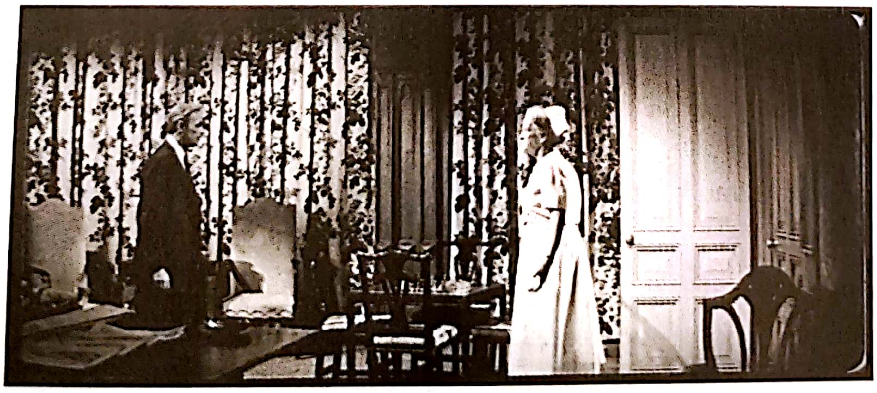

**15.23.** În *Prizoniera deșertului*, motivul este stabilit în primul cadru, când mama deschide ușa către deșert.


**15.24.** Mai târziu, Ford ne amintește de căminul distrus, filmând prin deschizătura casei înnegrite de fum în care zace cadavrul mamei.


**15.25.** Finalul unei căutări: după ce o aduce pe Debbie înapoi în sat, Ethan nu se poate reîntoarce la civilizație.


**15.26.** Profunzime de câmp moderată în *Cei mai frumoși ani ai vieții*.


**15.27.** În *Coasta lui Adam/Adam's Rib* (1949), un cadru-secvență înregistrează schimbul acid de replici dintre o avocată (Katharine Hepburn) și soțul ei procuror (Spencer Tracy).


**15.28.** În *Pânza de păianjen/ The Cobweb* (1955): într-un sanatoriu, reprezentanții autorității au o confruntare în fața controversatelor draperii.

cunoscut pentru dramele sale pline de ironie (*Bulevardul amurgului*, 1950; *Marele carnaval/ Ace in the Hole*, 1951; *Martorul acuzării/ Witness for the Prosecution*, 1958) și comediile erotice cinice (*Șapte ani de căsnicie/ The Seven-Year Itch*, 1955; *Apartamentul/ The Apartment*, 1960; *Irma cea dulce/ Irma la Douce*, 1963). *Unora le place jazzul* (1959), mai puțin caustic decât filmele obișnuite ale lui Wilder, a încântat publicul cu gagurile sale bazate pe travesti (**fig. 15.30**).

Un alt emigrant, Otto Preminger, și-a cultivat o personalitate aparte atât ca actor (în *Stalag 17*, 1953, de Wilder), cât și ca regizor. Temperamentul său despotic era uneori comparat cu cel al lui Erich von Stroheim, însă Preminger nu era deloc risipitor; cum era propriul producător, acesta număra fiecare bănuț. În parte ca să reducă timpul de filmare, el a dus metoda cadrului-secvență chiar mai departe decât o făcuseră Cukor sau Minnelli. Durata medie a cadrelor din

**15.29.** Polițistul dezertor își găsește drumul blocat în filmul lui Lang, *Marea lovitură* **(1953).**

**15.30.** *Unora le place jazzul:* Jack Lemmon, în rolul lui „Daphne“, dansează pasional tango cu Joe E. Brown.

## ALFRED HITCHCOCK

În afară de cineaștii care erau și actori (Chaplin, Jerry Lewis), pentru publicul larg, Hitchcock a fost probabil cel mai cunoscut regizor al anilor postbelici. Presa relata cu încântare remarci de-ale sale: „Actorii sunt vite“; „Un film nu este o felie de viață, ci o felie de tort“; „Ingrid, e doar un film“ (după ce Ingrid Bergman căutase să înțeleagă motivația personajului pe care îl interpreta). Aparițiile lui episodice, în care comenta sarcastic crizele puse în mișcare de propriile intrigi, stârneau fără îndoială râsete. Imaginea lui de „maestru al suspansului“ a fost speculată comercial prin produse secundare istețe: trailere în care se vorbea mult, o revistă cu enigme polițiste și o emisiune de televiziune în care Hitchcock introducea fiecare episod pe un ton imperturbabil de macabru.

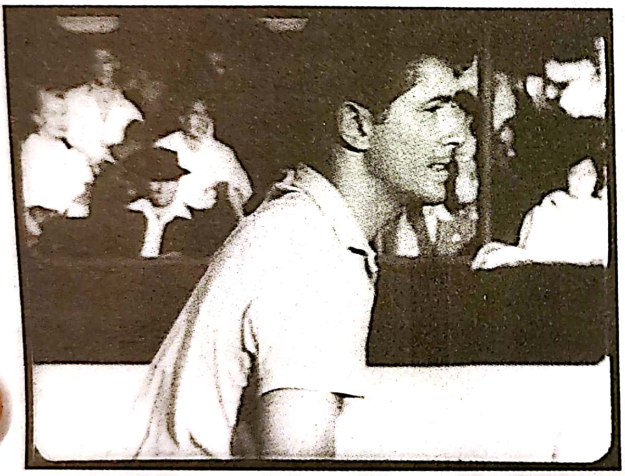
Mai presus de toate, filmele însele demonstrau plăcerea lui infantilă și neastâmpărată de a-și pune publicul în încurcătură. Asemenea mentorilor săi, regizorii Montajului sovietic, și Hitchcock voia să declanșeze o reacție pură, aproape fiziologică, în spectatori. Scopul său nu era misterul sau groaza, ci suspansul. Intrigile lui, fie că proveneau din romane sau din propria imaginație, se bazau pe figuri și situații recurente: bărbatul inocent aruncat într-un vârtej de vinovăție și suspiciune, femeia tulburată psihic, ucigașul amoral și fermecător, locul insipid cu tensiuni care mocnesc în subsidiar. Consecvența poveștilor și a temelor sale a legitimat ideea criticilor europeni potrivit căreia un regizor angajat de un studio american putea fi creatorul – „autorul“ – operei sale (vezi *Ascensiunea și răspândirea teoriei auteuriste*, din Capitolul 20). Mulți critici au considerat că cele mai bune filme ale lui Hitchcock sunt cele de după război. *Străinii din tren/ Strangers on a Train* (1951) utilizează un montaj paralel bine dozat în așa fel încât să ne facă să empatizăm atât cu eroul, cât și cu antagonistul (**fig. 15.31, 15.32**). Semi-documentarul *Învinuit pe nedrept/ The Wrong Man* (1956) îmbracă o știre tristă într-o suferință apăsătoare. *Vertigo* (1958) folosește filmarea în locație și coloana sonoră pătrunzătoare a lui Bernard Herrmann ca să atragă spectatorul în povestea halucinantă a unui bărbat obsedat de o femeie

## ALFRED HITCHCOCK, continuare

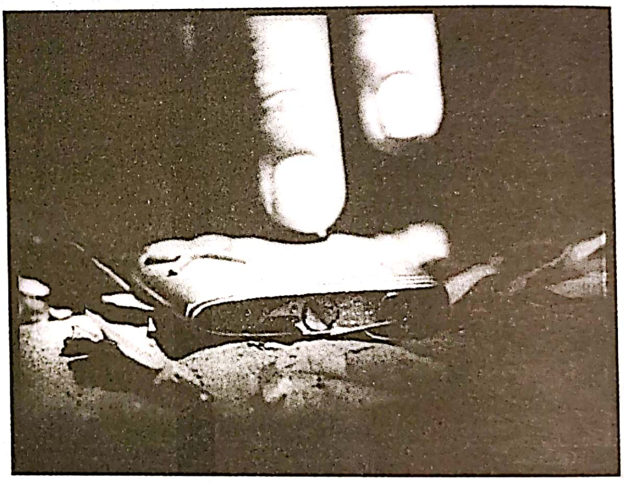
pe care crede că a ucis-o (**fig. color 15.12**). Filmele lui Hitchcock le-au adus lui Cary Grant, James Stewart și Henry Fonda niște roluri reflexive, adecvate imaginii lor de staruri ajunse la maturitate.

Hitchcock și-a etalat inventivitatea stilistică, introducând în fiecare scenariu o piesă de rezistență care stârnea suspansul în ciuda faptului că era absurd de neverosimilă: o tentativă de asasinat are loc în timpul unui concert de orchestră (*Omul care știa prea multe/ The Man Who Knew Too Much*, 1956) și un avion agricol încearcă să-l împuște pe protagonist (*La Nord prin nord-vest*, 1959). Hitchcock se ambiționa uneori cu câte o provocare tehnică: *Funia/ Rope* (1948) este alcătuit din 11 planuri-secvență. La polul opus, în filmul *În spatele ferestrei/ Rear Window* (1954), sute de cadre sunt aduse laolaltă ca să-l facă pe spectator să creadă, asemenea eroului, că un bărbat care locuiește de partea cealaltă a curții a înfăptuit o crimă (**fig. color 15.13, 15.14**).

Hitchcock a intuit gustul public cu clarviziune. *Psycho* (1960) a deschis drumul mai multor serii de filme cu crime, mergând până la filmele *slasher* din anii 1980; *Păsările/ The Birds* (1963) a anticipat filmul de groază în care natura este o forță răzbunătoare. Ca mulți regizori veterani, s-a menținut cu greu pe linia de plutire la jumătatea anilor 1960, dar *Frenzy* (1972) a arătat că încă putea să construiască o intrigă care să păcălească publicul și că virtuozitatea lui tehnică putea, în același timp, să-i distreze și să-i nelinișteasca pe spectatori.



**15.31.** *Străinii din tren*: în vreme ce eroul încearcă din răsputeri să încheie un meci de tenis la timp...



**15.32.** ...antagonistul bâjbâie după bricheta de care are nevoie ca să-i înscenzeze crima eroului. Hitchcock face publicul să țină cu amândoi.

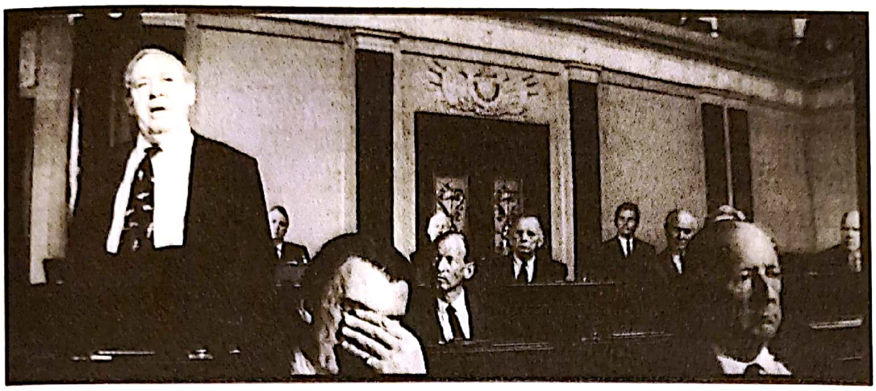
*Idolul prăbușit/ Fallen Angel* (1945) era de aproape o jumătate de minut, la fel ca în musicalul *Carmen Jones* (1954), filmat în CinemaScope.

Deși Preminger își compunea ingenios cadrele-secvență în CinemaScope (**fig. 15.33**), majoritatea nu conțin efecte expresive. Rareori vedem mișcări elaborate de cameră sau interpretări de forță; aparatul doar observă oameni cu figuri impenetrabile, dintre care cei mai mulți se mint unii pe alții. Această indiferență face ca filmele noir ale lui Preminger și adaptările lui după bestsellere accesibile să fie intrigant de opace.

### Lupta lui Welles cu Hollywoodul

Orson Welles a urmat, în schimb, un traseu mult mai excentric. Concediat de la RKO după *Orgoliul Ambersonilor/ The Magnificent Ambersons* (1942), el a ajuns un regizor pe drumuri. A făcut filme pentru Columbia, Republic și Universal, dar a produs și alte filme cu bugete foarte mici, cu fonduri strânse de la sponsori europeni și din onorariile sale ca actor (de exemplu, din filmul mai degrabă wellesian al lui Carol Reed, *Al treilea om/ The Third Man*, 1949).

Welles a regizat și a jucat în versiuni după *Macbeth* (1948), *Othello* (1952) și *Procesul/ The Trial* (1962), și



**15.33.** *Furtună la Washington* (1962): în Senatul american, cadrul CinemaScope al lui Preminger captează diferite reacții la un discurs furtunos.

s-a aventurat să facă thrillere polițiste (*Doamna din Shanghai/ The Lady from Shanghai*, 1948; *Domnul Arkadin/ Mr. Arkadin*, 1955; *Stigmatul răului/ Touch of Evil*, 1958). În toate a adus tehnica extrovertă introdusă odată cu *Kane* – clarobscur gotic, imagine cu o profunzime mare de câmp, coloane sonore cu o gamă dinamică asurzitoare, tranziții reflexive, tăieturi abrupte, dialoguri fragmentare, care se suprapun, și mișcări de cameră elaborate. Punctul culminant din *Doamna din Shanghai*, un schimb de focuri într-o sală de bâlci plină de oglinzi, este mai puțin o rezolvare plauzibilă a dramei, cât o demonstrație impresionantă de imagini debusolante (**fig. 15.34**). *Stigmatul răului*, care începe cu una dintre cele mai baroce mișcări de aparat din istoria Hollywoodului, a dus filmul noir pe noi culmi. În *Falstaff/ Chimes of Midnight* (1967), o adaptare după piesele lui Shakespeare cu Henric al IV-lea, Welles a prezentat una dintre cele mai dinamice și mai sfâșietoare secvențe de bătălie din epocă (**fig. 15.35**). Welles a bântuit studiourile în anii 1970 și în anii 1980, sperând să-și termine proiectele la care lucra de mult timp. *Cealaltă parte a vântului/ The Other Side of the Wind* a fost terminat de alții și lansat în anul 2019.

## Influența teatrului

Welles venise la Hollywood din lumea teatrului newyorkez de stânga și alți câțiva regizori i-au urmat. Jules Dassin și-a început cariera într-un mod asemănător înainte să treacă la filme polițiste (e.g. *Forță brută/ Brute Force*, 1947; *Orașul fără mască/ Naked City*, 1948). Joseph Losey lucrase la proiectul Federal Theatre și regizase piesa lui Brecht, *Galileo* (1947), înainte de a face *Băiatul cu părul verde/ The Boy with Green Hair* (1948). Audierile HUAC i-au împins pe Dassin și pe Losey în exil.

În anii 1930, Group Theatre a transplantat în America metoda naturalistă de joc („Method acting") predată de Konstantin Stanislavski la Teatrul de Artă din Moscova. Absolventul cu cea mai mare influență de la Group Theatre a fost Elia Kazan, care s-a făcut cunoscut la Hollywood în timp ce monta în paralel pe Broadway premierele pieselor *Moartea unui comis-voiajor*, *Un tramvai numit dorință* și *Pisica pe acoperișul fierbinte*. După ce s-a specializat în filme liberale pe teme sociale, Kazan a trecut rapid la adaptări de renume după opere de Tennessee Williams – *Un tramvai numit dorință/ A Streetcar Named Desire* (1951) și *Păpușica/ Baby Doll* (1956) – și la filme de critică socială precum *Un om din mulțime/ A Face in the Crowd* (1957), care trage un semnal de alarmă cu privire la abuzurile politice ale televiziunii.

După război, Kazan împreună cu alți doi colegi din New York au fondat Actors Studio. Ei considerau că metoda lui Stanislavski îi cere actorului să-și ancoreze interpretarea în experiențele personale. Improvizația era o cale spre o reprezentare naturală, chiar dacă uneori dureroasă și riscantă. Cel mai celebru exponent al concepției lui Kazan asupra actoriei bazate pe metodă a fost Marlon Brando. Un exercițiu tipic pentru metodă se poate vedea într-o secvență din filmul lui Kazan, *Pe chei/ On the Waterfront* (1954), în care Terry se joacă cu mănușa lui Edie, scăpată din neatenție. Acțiunea de a-i ține mănușa devine un pretext ca să o facă pe femeie să mai stea cu el, dar – cum îi îndreaptă degetele mănușii, o curăță de scame, ba chiar o probează –, aceasta exprimă în plus și atracția lui stângace și amintește de tachinările din copilărie despre care îi povestește (**fig. 15.36**). Actoria bazată pe metodă a exercitat o influență enormă la Hollywood grație lui Kazan, Brando, James Dean, Karl Malden și altor participanți de la Actors Studio.

Nicholas Ray a lucrat cu Group Theatre înainte de a face asistență de regie pentru Kazan la filmul *În Brooklyn crește un copac/ A Tree Grows in Brooklyn* (1945). Și-a început cariera de regizor cu povestea

**15.34.** Confruntarea armată de la final într-un labirint de oglinzi din *Doamna din Shanghai*.

**15.35.** *Falstaff:* o imagine în perspectivă a unei bătălii haotice, cu camera flancată de picioarele luptătorilor care se ciocnesc furios.

**15.36.** Într-un cadru-secvență, Terry se joacă cu mănușa lui Edie, ținând-o alături de el în timp ce își exprimă atracția sa rezervată față de ea (*Pe chei*).

dureroasă a unui cuplu de fugari care duce o viață de proscriși, *În timpul nopții/ They Live by Night* (1948). Întotdeauna un om al extremelor, Ray s-a specializat în filme despre bărbați a căror duritate maschează o dorință autodistructivă. Filmul *Într-un loc singuratic/ In a Lonely Place* (1959) incriminează un scenarist de la Hollywood într-un caz de crimă, dezvăluind cum acesta îi exploatează pe ceilalți cu narcisism. În westernul neconvențional *Johnny Guitar* (1954), pistolarul slăbit este dominat de proprietara viguroasă a *saloon*-ului; filmul culminează cu o confruntare între două femei înarmate. *Rebel fără cauză/ Rebel without a Cause* (1954) îl prezintă pe James Dean drept un alt erou chinuit, infantil de pasiv și nesigur și demonstrează, de asemenea, utilizarea eficace de către Ray a imaginii în CinemaScope. În secvența de început, Judy, Plato și Jim sunt aduși împreună la secția de poliție, fără ca aceștia să se fi cunoscut în prealabil. Încadratura largă îi învăluie în niște rame discrete din decor (**fig. color 15.15**). După alte câteva „melodrame despre bărbați", Ray și-a încheiat cariera de la Hollywood cu două filme epice istorice, *Regele regilor/ King of Kings* (1961) și *55 de zile la Peking/ 55 Days at Peking* (1963).

## Regizori noi

O altă categorie de regizori postbelici era formată din foști scenariști: Richard Brooks (*Jungla școlii/ The Blackboard Jungle*, 1955; *Elmer Gantry*, 1960), Joseph Mankiewicz (*Totul despre Eva/ All about Eve*, 1950; *Contesa desculță*, 1954) și Robert Rossen (*Dama, valetul și regele/ Johnny O'Clock*, 1947; *Arta de a trișa/ The Hustler*, 1961). Cel mai idiosincratic dintre ei era Samuel Fuller, care lucrase ca scenarist timp de un deceniu înainte de a-și face debutul regizoral cu filmul *L-am ucis pe Jesse James/ I Shot Jesse James* (1949). Un fost reporter de tabloide newyorkeze, Fuller a insuflat fiecărui proiect o sensibilitate de film de serie B. Se baza pe folosirea de prim-planuri puternice, încadraturi descentrate și un montaj care urmărea să șocheze, pentru a pune în evidență poveștile sale despre trădarea din lumea interlopă sau despre bărbați care înfruntă moartea pe câmpul de luptă.

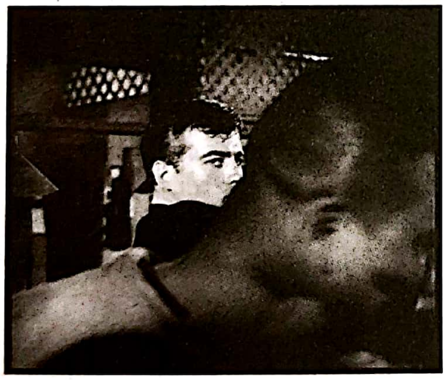
Fuller avea un stil visceral. În *Furt pe South Street* (1953), într-o bătaie corp la corp, un bărbat este târât pe un rând de scări, lovindu-se în bărbie la fiecare treaptă. În confruntarea din *Patruzeci de revolvere/ Forty Guns* (1957), un cowboy bătăuș își folosește sora ca scut. Omul legii o împușcă cu sânge-rece. În timp ce corpul ei se prăbușește la pământ, el continuă să mai tragă câteva rânduri de gloanțe în cei doi tineri stupefiați. În *Poarta Chinei/ China Gate* (1957), în timp ce se ascunde de o patrulă inamică, un soldat calcă într-o capcană cu țepi, iar Fuller alternează cadre cu chipul lui asudat și planuri-detaliu cu țepii care îi ies din gheată. Lui Fuller îi făcea plăcere să mizansceneze secvențe de bătaie care-l violentează pe spectator (**fig. 15.37**). La începutul filmului *Sărutul amar/ The Naked Kiss* (1964), o femeie lovește direct în cameră, revărsându-și furia asupra publicului.

O agresivitate comparabilă, chiar dacă nu la fel de viscerală, e de găsit și la alți regizori. Robert Aldrich a construit *Sărută-mă mortal* (1955) și *Atac/ Attack!* (1956) folosindu-se de dialogul lipsit de substanță și de sadismul șocant ale ficțiunii *pulp*. Filmele polițiste ale lui Don Siegel, alături de *Invazia jefuitorilor de trupuri*, afișează un ritm alert, deprins în anii când a lucrat ca monteur la Warner Bros. La fel ca Fuller și Aldrich, Anthony Mann a fost puternic influențat de Welles, regizând secvențe de luptă cu o profunzime mare de câmp și azvârlindu-i pe combatanți asupra publicului. „În filmele acestor regizori duri“, scria criticul Manny Farber, „se poate găsi pulsația neaclamată a experienței fizice“.*

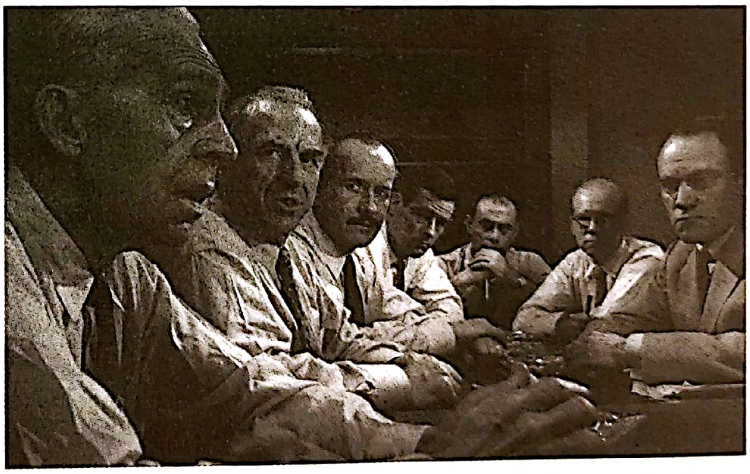
Unii dintre acești noi regizori s-au specializat în comedia grotescă. Frank Tashlin, un fost realizator de animații și ilustrator de cărți pentru copii, a realizat mai multe satire inventive la adresa culturii anilor 1950 (*Fata nu se poate abține*, 1956; *Succesul lui Rock Hunter/ Will Success Spoil Rock Hunter?*, 1957), și a lucrat cu Jerry Lewis după ce acesta s-a despărțit de partenerul său de comedie, Dean Martin.

Practicienii cei mai experimentați din anii 1945–1960 învățaseră meserie în epoca filmului mut sau în primii ani ai filmului sonor; nou-veniții de după război își începuseră cariera, de regulă, în teatru sau lucrând în sistemul studiourilor. Cei din generația cea mai tânără, care au început să facă filme la jumătatea anilor 1950, și-au început cariera de multe ori lucrând în televiziune. John Frankenheimer, Sidney Lumet, Martin Ritt și Arthur Penn au regizat la New York spectacole de teatru transmise în direct la televizor înainte de a se îndrepta spre filmele de ficțiune. Aceștia au adus în cinema o „estetică de televiziune“, cu prim-planuri ample, decoruri înghesuite, imagine cu o profunzime mare a câmpului de claritate și scenarii încărcate de dialoguri. Tendința aceasta (**fig. 15.38**) este exemplificată de filme ca *Tânărul străin/ The Young Stranger* (1957, Frankenheimer), *12 bărbați furioși/ 12 Angry Men* (1957, Lumet), *La marginea orașului/Edge of the City* (1957, Ritt) și *Pistolarul stângaci* (1958, Penn). Acești regizori aveau să fie printre primii care au împrumutat elemente din cinematograful european de artă și din noile valuri.

În ciuda unor transformări în industrie, cineaști din generații diferite și cu trecuturi diferite au făcut ca filmele hollywoodiene să redevină o forță centrală în cinematografia mondială. Sistemul își pierduse stabilitatea economică, dar genurile și stilurile cinematografului clasic au asigurat un cadru în care regizorii au putut realiza filme puternice, idiosincratice. Cineaștii tineri ambițioși care s-au remarcat în Europa la începutul anilor 1960 s-au inspirat adesea din filmele de la Hollywood.



**15.37.** Karate cu antagonistul și cu spectatorul în *Chimonoul stacojiu/ The Crimson Kimono.*



**15.38.** Mizanscenă în adâncime la o ședință de deliberare a juraților în *12 oameni furioși.*

---

* Manny Farber, „Underground Films [1957]“, în *Negative Space* (London: Studio Vista, 1971), p. 17.

## CAPITOLUL 16

# CINEMATOGRAFUL EUROPEAN POSTBELIC: NEOREALISMUL ȘI CONTEXTELE LUI, 1945–1959

În 1945, o mare parte a Europei era în ruine. Treizeci și cinci de milioane de oameni muriseră, mai mult de jumătate dintre ei, civili. Milioane de supraviețuitori își pierduseră casele. Fabricile erau distruse cu totul, avariate sau învechite. Mari orașe – Rotterdam, Köln, Dresda – erau în ruină. Toate țările europene aveau datorii masive; Marea Britanie pierduse un sfert din averea de dinaintea războiului, iar în Danemarca economia regresase la nivelul din 1930. Conflagrația a fost cea mai devastatoare pe care lumea o văzuse până atunci.

## CONTEXTUL POSTBELIC

Europa era nevoită să reporneascǎ totul, dar după ce principii? Socialiștii și comuniștii credeau că revoluția socială putea s-o ia de la capăt în acest „an zero“. În anumite țări, partidele de stânga câștigaseră sprijin popular substanțial. Până în 1952 însă, puterea stângii înregistrase un declin. Țările europene cu dezvoltarea industrială cea mai avansată erau dominate de partide conservatoare și moderate. Al Doilea Război Mondial demonstrase că un guvern modern poate supraveghea economia unei națiuni, iar majoritatea statelor europene introduseseră planificarea economică centralizată. Această reformă vag „socialistă“, alături de politicile de protecție socială inaugurate în Scandinavia, au știrbit o parte dintre apelurile stângii pentru schimbare radicală.

Victoria reconstrucției moderate s-a desfășurat într-un context internațional schimbat. Războiul a fost câștigat datorită Statelor Unite și Uniunii Sovietice; Europa nu mai era liderul relațiilor internaționale. Arena postbelică avea doi poli, fiind dominată de SUA și de URSS. Războiul Rece între aceste superputeri urma să afecteze fiecare țară.

Statele Unite au ajutat la consolidarea noii Europe. În 1947, Programul European de Recuperare, cunoscut popular drept Planul Marshall, a oferit miliarde de dolari în ajutoare. Până la încheierea programului în 1952, producția industrială și agricolă în Europa a depășit nivelurile de dinaintea războiului. „Marele boom" european în angajarea populației active, în calitatea vieții și în producție era în curs de desfășurare. În schimbul ajutorului pentru reconstruirea Europei însă, Statele Unite cereau loialitate politică. În 1949, SUA a prezidat asupra formării Organizației Tratatului Atlanticului de Nord (NATO), o alianță militară care își angaja membrii să li se opună URSS-ului și partidelor comuniste naționale. Totuși, multe guverne rezistau în fața impunerii voinței americane, uneori prin legislație care încerca să constrângă puterea investițiilor americane.

Creșterea puterii americane după Primul Război Mondial i-a convins pe mulți europeni că doar prin „Statele Unite ale Europei" ar putea concura în arena nouă (vezi *Animozitățile postbelice dispar*, din Capitolul 8). „Ideea europeană" a fost reînviată în anii 1940, când a devenit evident că statele vor fi nevoite să coopereze pentru a se reconstrui. Mai mult, Statele Unite susțineau ideea paneuropeană crezând că o Europă prosperă va rezista comunismului și va oferi o piață bunurilor americane.

Organizația Națiunilor Unite (fondată în 1945), Organizația pentru Cooperare Economică Europeană (OEEC) și, în 1957, Comunitatea Economică Europeană (cunoscută drept „piața unică") au constituit pași în direcția scopului unității europene. Totuși, visul unei Europe fără granițe naționale nu a fost realizat. Națiunile insistau pe identitățile lor culturale distincte. Mulți europeni argumentau că dominației economice și politice americane îi urmase imperialismul cultural – că publicitatea, moda și mass-media au făcut din Europa o colonie a Statelor Unite. În era postbelică găsim o interdependență complexă, adesea tensionată, între naționalism, unitate europeană, loialitate față de America și rezistență față de ea.

## INDUSTRIILE FILMULUI ȘI CULTURA FILMULUI

Războiul a întrerupt debitul de filme americane către majoritatea țărilor. Asta a eliberat spațiu pentru industriile locale și a susținut formarea talentelor în cadrul lor. După război însă, companiile americane au făcut tot posibilul să-și reintegreze produsele în piața profitabilă europeană.

Ajutorul financiar al SUA a pavat drumul pentru reintrarea filmelor americane pe piețele europene. Negocierile Hollywoodului de peste ocean au fost desfășurate de Motion Picture Export Association of America (MPEAA) (Asociația pentru Export a Industriei Americane de Film) (vezi *Declinul sistemului de studiouri hollywoodiene* din Capitolul 15), iar agenția și-a folosit puterea în deplină forță. În Franța, guvernul SUA a susținut acordurile de export ale Hollywoodului. MPEAA a argumentat că filmele hollywoodiene erau propagandă excelentă împotriva tendințelor comuniste și fasciste. Acest argument cântărea cel mai mult în Germania.

Strategia Hollywoodului era să facă industria locală a fiecărei țări destul de puternică încât să permită distribuția și exploatarea la scară largă a filmelor americane. Penetrarea a fost rapidă. Până în 1953, în majoritatea țărilor, filmele americane ocupau cel puțin jumătate din programul de proiecție al cinematografelor. De atunci, Europa a fost sursa majoră a Hollywoodului de venituri din străinătate.

### Germania de Vest: „Papas Kino"

Germania de Vest furnizează un studiu de caz despre cât de repede putea penetra SUA pe o piață majoră. Între 1945 și 1949, Germania a fost ocupată de Aliați. În 1949, fuzionarea zonelor vestice a creat Republica Federală Germană (cunoscută popular ca Germania de Vest), iar zona rusească a devenit Republica Democrată Germană (Germania de Est). Germania de Vest a primit milioane de dolari în ajutor de la SUA, cu scopul transformării țării într-un bastion anticomunist. Până în 1952, „miracolul economic" german a produs un nivel de trai cu peste 50% mai bun decât cel de dinaintea războiului.

Superficial, industria filmului părea și ea sănătoasă. Producția a urcat de la cinci filme în 1946 până la 103 în 1953 și nu a scăzut sub 100 în timpul anilor 1950. Vânzarea de bilete a crescut vertiginos și coproducțiile au înflorit. Hildegard Knef, Curd Jürgens, Maria Schell și alte staruri germane au câștigat o amplă recunoaștere.

Totuși, industria a eșuat în dezvoltarea unei cinematografii competitive de talie internațională. Imediat după 1945, companiile de film din SUA și-au convins guvernul să facă piața germană un avanpost al Hollywoodului. Vechiul monopol al UFI (vezi *Regimul nazist și industria cinematografică*, din Capitolul 12) a fost înlocuit de sute de companii de producție și de distribuție. După dispariția imperiului lui Hitler, aceste firme se mai puteau baza doar pe piața locală, la rândul ei dominată de firme americane. Hollywoodul controla o bună parte din distribuție și îi era permis să folosească tactici de rezervare în orb și în bloc, de curând interzise în SUA. Neexistând restricții de cotă, până la două treimi din timpul de proiecție al cinematografelor germane era ocupat de filme americane.

Ca în alte țări, grosul producției înclina spre divertisment popular, adaptări literare și *remake*-uri ale unor filme clasice. Cel mai popular gen era filmul *Heimat* („patrie"), cu povești de dragoste desfășurate în lumea satului, care reprezenta 20% din totalul filmelor germane. Alte producții prestigioase ale epocii constau în filmele de război sau în biografii ale unor oameni de stat și profesioniști.

O parte din cinematograful postbelic examina critic războiul și efectele sale. *Omul pierdut (Der Verlorene*, 1951), de Peter Lorre, folosește flashbackuri pentru a prezenta un doctor bântuit de crimele de război pe care le-a comis. Filmul, precum multe altele din epocă, recurge la jocuri macabre de oglinzi și umbre, dar Lorre își ornamentează, de asemenea, prestația actoricească cu tușe moderat expresioniste (**fig. 16.1**). Imediat după război, a luat naștere și așa-zisul *Trümmerfilm* („filmul cu moloz"), care explora problema reconstruirii Germaniei (vezi *Ieșirea din condițiile de război*, din Capitolul 18).

Abia spre finalul anilor 1950 cineaștii sugerau că urme ale nazismului continuau să existe. *Trandafiri pentru procurorul general/ Rosen für den Staatsanwalt* (1959) și *Chermeză/ Kirmes* (1960), ale lui Wolfgang Staudte, arată foști membri SS prosperând sub miracolul economic. Mai puțin direct în tratarea trecutului este *Cei 1000 de ochi ai doctorului Mabuse/ Die 1000 Augen des Dr. Mabuse* (1960), al lui Fritz Lang. Aici, un doctor criminal folosește camere de televiziune ascunse ca să-i spioneze pe oaspeții Hotelului Luxor. Invocând figura lui Mabuse (considerată, în anii postbelici, o paralelă la Hitler), sugerând că multe personaje îi împărtășesc voaiorismul, la un hotel construit de naziști în scopul spionajului (**fig. 16.2**), *1000 de ochi* sugerează că epoca fascistă supraviețuiește până în prezent.

Aceeași acuzație îi putea fi adusă industriei în ansamblu. Cu toate că au fost câțiva realizatori de film ai epocii naziste (ca Leni Riefenstahl) cărora li s-a interzis să lucreze, majoritatea au fost reabilitați sub politica aliată. Câtorva susținători ai nazismului li s-au dat posturi prestigioase; Veit Harlan, de exemplu, a regizat opt filme în deceniile postbelice. Continuitatea cu epoca fascistă, precum și cultura cinematografică, în general complezentă, pe care a generat-o, urmau să fie atacate de tinerii regizori ai anilor 1960, care pledau pentru sfârșitul *Papas Kino* („cinemaul lui tăticul").

## Opoziția față de avansul SUA

Germania a evitat dominația completă a SUA; vânzările de bilete pentru filme locale erau mai mari decât pentru importuri hollywoodiene. Alte industrii cinematografice europene au făcut mai activ pași spre propria supraviețuire. O strategie comună și de relativ succes a fost legislația protecționistă. În timp ce filmele americane inundau piața, producătorii pledau pentru ajutor, iar majoritatea guvernelor răspundeau.

**Măsuri protecționiste** O măsură deja exercitată în anii interbelici era fixarea cotelor pe filme americane sau pe timp de proiecție alocat pentru produsul local. În 1948, Franța limita importurile americane și cerea ca măcar douăzeci de săptămâni pe an să le fie dedicate filmelor franceze. În același an, legea britanică New Films Act impunea cinematografelor să dedice minimum 45% din timpul de proiecție pentru lungmetraje britanice. „Legea Andreotti" a Italiei din 1949 cerea ca optzeci de zile pe an să fie puse deoparte pentru filme italiene, iar cotele numerice pe importuri au urmat curând.

O altă strategie a fost restricționarea veniturilor firmelor americane. Asta se putea face aprioric prin impozitarea veniturilor anticipate ale fiecărui film. Alternativ, putea fi perceput un tarif fix. Legea Andreotti cerea ca, pentru fiecare film importat, distribuitorul să-i ofere practic producției italiene de film un împrumut fără dobândă de 2,5 milioane de lire. Sau se putea prevedea în legislația unei țări ca veniturile americane să fie „înghețate", cerând să fie păstrate și investite în țară. În Franța, de exemplu, un acord din 1948 prevedea ca un câștig de 10 milioane de dolari să fie înghețat anual.

Majoritatea țărilor europene au luat măsuri pentru a-și face competitive industriile. Guvernele au început să finanțeze producția. Uneori, de exemplu în Danemarca, o taxă pe bilete de cinema crea un fond care finanța producători considerați capabili. În mai

**16.1.** *stânga* Ecouri ale lui *M*: mâna lui Peter Lorre lâncezește înainte să-și ucidă soția în *Omul pierdut*.

**16.2.** *dreapta* Voaiorism „inocent“ în *Cei 1000 de ochi ai doctorului Mabuse*, o oglindă falsă îi permite milionarului să o spioneze pe femeia pe care-și dorește să o seducă.

multe țări, guvernele au înființat o agenție prin care băncile împrumutau bani proiectelor de film; cea mai cunoscută e National Film Finance Corporation a Marii Britanii, înființată în 1949. Un guvern putea să ofere, de asemenea, premii în bani pentru scenarii sau filme considerate semnificative cultural. Uneori subvenționa un proiect direct, printr-un mecanism care le returna producătorilor un procent din vânzările de bilete sau din taxe. Firmele de producție europene urmau curând să devină dependente de ajutorul guvernamental.

Legislația protecționistă și sprijinul guvernamental au avut un oarecare succes. Filmele realizate în Franța, Italia și Marea Britanie s-au înmulțit semnificativ după 1950. Dar noul intervenționism putea în egală măsură să ajute firmele americane. Cele mai multe guverne încurajau companiile americane să investească fondurile înghețate în producția locală, ceea ce restituia profit suplimentar pentru Hollywood. Studiourile mari puteau să câștige bani din distribuirea filmelor străine în cinematografe de artă americane. Politicile de înghețare a fondurilor încurajau companiile americane să ia în primire producții în deplasare (vezi *Declinul sistemului de studiouri hollywoodian*, din Capitolul 15). De asemenea, companiile americane fondau filiale. Acestea erau eligibile pentru asistența guvernului local și puteau face *lobby* pentru interesele Hollywoodului în fiecare țară. În Germania și alte câteva țări, studiourile majore hollywoodiene au cumpărat canale de distribuție, controlând astfel accesul pe care-l aveau filmele locale pe propria piață. În același timp, cotele deveneau mai puțin importante, pentru că ele coincideau cu o descreștere în anii 1950 în producția americană: companiile majore nu mai erau nevoite să exporte la fel de multe filme.

**Cooperare internațională** O tactică pentru combaterea dominației Hollywoodului a dus spre obiectivul anilor 1920 al „Film Europa“ prin crearea de coproducții (vezi *Animozitățile postbelice dispar*, din Capitolul 8). Aici, producătorii atrăgeau distribuția și echipa tehnică din două sau mai multe țări sub acorduri care-i permiteau proiectului să se califice pentru subvenții din fiecare țară. În mod tipic, fiecare coproducție avea un partener majoritar și unul minoritar, fiecare având responsabilitățile specificate de tratatele internaționale. Astfel, într-o coproducție franco-italiană, dacă principalul participant era compania franceză, regizorul trebuia să fie francez, însă un regizor secund, un scenarist, un actor principal și unul secundar trebuia să fie italieni. Coproducțiile împărțeau riscurile financiare, le permiteau producătorilor să realizeze filme cu bugete mai mari, care puteau concura cu cele de la Hollywood, și le dădeau acces la piețe internaționale. Coproducția a devenit curând centrală pentru filmele realizate în Europa de Vest.

**Inovații tehnologice** Deși Hollywoodul impunea standardul internațional în tehnologia de film, câteva inovații europene îi făceau concurență pe Vechiul Continent. La finalul anilor 1940, Éclair și Debrie au introdus camere portabile cu magazii relativ mari și vizoare reflex, care îi permiteau operatorului să vadă, în timpul filmării, exact ce înregistrau obiectivele. Aceste camere au început să fie folosite peste tot în Europa, la fel și camera germană Arriflex (datând din 1936, dar îmbunătățită în 1956). Arriflex va deveni camera standard pe 35 mm în afara studiourilor. În 1953, un inventator francez a conceput Pancinor-ul, un transfocator (obiectiv cu focală variabilă) ce menținea constant planul de focalizare în toate dimensiunile de încadratură.

**Exploatare specializată de film și arhive cinematografice** Câteva inițiative paneuropene au generat o cooperare cu adevărat globală. În 1947, Federația Internațională a Cinecluburilor a fost fondată pentru a uni societățile de film din douăzeci de țări. Până în 1955, exista o confederație a Cinémas d'Art et d'Essai – cinematografe care arătau filme mai inovatoare și experimentale, de multe ori ajutate de scutiri de taxe. Federația Internațională a Arhivelor de Film (FIAF) a fost fondată în 1938, dar suspendată pe parcursul anilor de război. Contactele FIAF au fost reînnoite la o conferință din 1945, iar în următorul deceniu numărul de membri a făcut un salt de la patru la treizeci și trei de arhive. Creșterea în conștiința internațională asupra filmului a îndemnat guvernele să finanțeze arhive care vor documenta și prezerva sistematic cultura cinematografică a lumii. Arhive americane majore precum Muzeul de Artă Modernă (MoMA), Muzeul Internațional de Fotografie din Rochester și Divizia pentru Imagini în Mișcare din Biblioteca Congresului American (Library of Congress) s-au alăturat efortului internațional.

**Festivaluri de film** O altă inițiativă internațională a epocii postbelice a fost festivalul de film. Era, cel mai evident, o competiție între producții pentru premii acordate de comisii de experți. Astfel, filmele care rulau „în competiție" erau mostrele de înaltă calitate ale culturii cinematografice a unei țări. Prototipul a fost Festivalul de Film de la Veneția, desfășurat sub patronajul lui Benito Mussolini între 1932 și 1940. În epoca postbelică, festivalurile au ajutat la definirea concepției publicului despre cinematograful global sofisticat. Festivalurile puneau, de asemenea, în lumină filme care puteau atrage distribuitori străini. Câștigarea unui premiu îi furniza unui film un avantaj economic; regizorul, producătorul și starurile câștigau faimă (și poate o investiție pentru următoarele proiecte). În același timp, multe filme urmau să fie arătate „în afara competiției" – proiectate pentru presă și public, precum și pentru producătorii, distribuitorii și exploatanții interesați.

Festivalul de Film de la Veneția a fost reluat în 1946. Festivalurile de la Cannes, Locarno și Karlovy Vary au început în același an. O creștere constantă a numărului de festivaluri din toată lumea s-a produs în anii postbelici: Edinburgh (începând cu 1947), Berlin (1951), Melbourne (1952), Moscova și Barcelona (1959). Existau festivaluri de scurtmetraj, de animație, de filme horror, științifico-fantastice sau experimentale. Apăruseră, de asemenea, foarte multe „festivaluri ale festivalurilor", de regulă evenimente necompetitive care expuneau opere marcante din festivalurile majore. În America de Nord, au început festivaluri în New York, Los Angeles, Denver, Telluride și Montreal. Până la începutul anilor 1960, un cinefil devotat putea participa la festivaluri de-a lungul unui an întreg. În ultimele decenii, festivalurile au proliferat, formând un circuit de distribuție și exploatare paralel cu proiecțiile cinematografelor comerciale (vezi Capitolul 28).

Coproducțiile, inovațiile tehnologice și festivalurile nu erau contraatacuri directe asupra dominației americane. La fel cum investeau companiile americane în cinematograful european, participau și în coproducții prin filialele lor europene. Cineaștii hollywoodieni aveau acces la camere Arriflex și le foloseau ocazional, plus că aveau propriul obiectiv de transfocare, numit Cooke Zoomar. Filmele americane câștigau frecvent la festivalurile europene atât premii, cât și contracte de distribuție. Hollywoodul chiar și-a omagiat semenii prin inițierea (în 1948) unei noi categorii de Premii ale Academiei. Un câștigător al Oscarurilor pentru film de limbă străină avea o șansă solidă de succes în SUA, unde distribuitorii americani și cinematografele culegeau o parte din roade.

Majoritatea industriilor de film europene erau sănătoase în anii 1950. Producția a crescut modest, uneori depășind nivelurile de dinaintea războiului. Televiziunea și alte activități recreative concurente încă nu apăruseră la scară largă și o generație nouă de tineri postbelici au umplut cinematografele. Prin urmare, în cele mai dens populate țări, perioada dintre 1955 și 1958 a reprezentat un vârf postbelic al mersului la cinema. Hollywoodul și omologii săi europeni ajunseseră la o stabilitate reciproc profitabilă.

## Cinematograful de artă: Reîntoarcerea modernismului

Majoritatea filmelor europene continuau tradițiile populare din deceniile anterioare: comedii, musicaluri, melodrame, precum și alte genuri, adesea emulând Hollywoodul. Doar că acum filmele europene reprezentau o concurență internațională de succes și erau aclamate la festivaluri de film. Exista un public în creștere de tineri interesați de lucruri mai puțin standardizate, precum și o nouă generație de cineaști formați în timpul războiului. În ansamblu, viața socială și intelectuală europeană renăștea. Artiștii întrevedeau posibilitatea de a continua tradiția modernistă a primelor decenii ale secolului. Într-o Europă convalescentă, modernismul, promițând întotdeauna „șocul noutății", s-a revitalizat.

Situația a favorizat apariția unui nou cinema internațional de artă. Acest cinema se îndepărta, în mare, de tradițiile populare și se alia cu experimentele din literatură, pictură, muzică și teatru. În anumite feluri, cinematograful de artă postbelic marca o revenire a impulsurilor moderniste ale anilor 1920, explorate în impresionismul francez, în expresionismul german și în montajul sovietic. Existau câteva legături specifice cu aceste mișcări premergătoare: neorealiștii italieni i-au urmat pe cineaștii sovietici în folosirea actorilor neprofesioniști în rolurile principale, în timp ce anumiți regizori scandinavi aveau înclinații recognoscibil expresioniste. În alte feluri totuși, cineaștii postbelici au făurit un modernism revizuit adecvat cinemaului sonor.

**Modernism: Stil și formă** Modernismul postbelic poate fi descris prin trei caracteristici stilistice și formale. În primul rând, cineaștii aspirau să reprezinte viața mai loial decât considerau că au reușit până atunci majoritatea realizatorilor. Cineastul modernist putea încerca să dezvăluie realitățile neplăcute ale antagonismului de clasă sau să facă evidente ororile fascismului, războiului sau ocupației. Neorealismul italian, filmând pe străzi și punând accent pe problemele sociale actuale, oferea exemplul cel mai evident.

Acest *realism obiectiv* îi ghida pe realizatori către narațiuni episodice, de tip felie-de-viață, care evitau intrigile limitative ale Hollywoodului. Camera putea lâncezi pe o secvență după ce acțiunea se încheiase sau putea refuza să elimine acele momente în care „nu se întâmplă nimic". În mod similar, filmele europene moderniste de după război favorizau narațiuni cu final deschis, în care intrigile principale rămâneau adesea nerezolvate. Acest lucru era motivat adesea de faptul că ar fi abordarea cea mai realistă a narării, pentru că în viață puține lucruri se încheie în totală ordine.

Stilistic, mulți cineaști moderniști au ajuns să se bazeze pe cadrul lung – de durată anormal de întinsă, susținut de regulă de mișcări de cameră. Cadrul lung putea fi justificat ca prezentând evenimentul în „timp real" continuu, fără manipulările montajului. De asemenea, noi stiluri de actorie – livrare a replicilor întreruptă, dialog fragmentar și un refuz de a-i privi în ochi pe ceilalți interpreți – erau în răspăr cu interpretările rapide, fin meșteșugite ale cinematografului american. Fidelitatea față de realitatea obiectivă putea implica și o reproducere minuțioasă a mediului acustic. În multe filme postbelice franceze, de exemplu, tăcerea atrage atenția către zgomotele discrete.

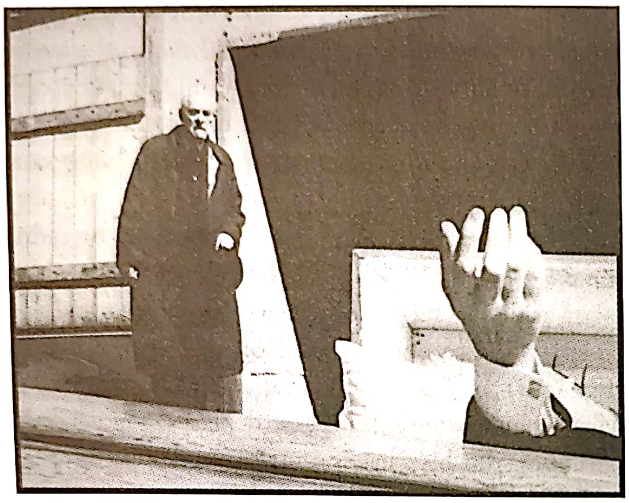
Imboldul realizatorilor moderniști să înregistreze realitatea obiectivă era echilibrat de o a doua strategie. Ei căutau deopotrivă să reprezinte realitatea subiectivă – forțele psihologice care îl determină pe individ să acționeze într-un anumit fel. Întreaga viață mintală era acum deschisă pentru explorare. La fel ca în SUA, construcția prin flashbackuri a devenit comună, mai ales cu scopul explorării istoriei recente într-un fel personal. Cineaștii au plonjat și mai adânc în mințile personajelor, dezvăluind vise, halucinații și fantezii. Aici, influența impresionismului francez și a expresionismului german era adesea evidentă (**fig. 16.3**). Accentul pe subiectivitate a luat amploare de-a lungul anilor 1960 și 1970.

O a treia caracteristică a filmelor de artă europene ale epocii postbelice era *comentariul auctorial* – sentimentul că o inteligență din afara lumii filmului atrage atenția asupra unui aspect al evenimentelor pe care le urmărim. Aici, stilul cinematografic pare să sugereze ceva despre protagoniști despre care ei nu sunt informați sau de care nu sunt conștienți. Într-un cadru din *Strigătul/ Il Grido* (1957), Michelangelo Antonioni evocă ariditatea relației dintre personaje încadrându-le cu spatele la cameră pe fundalul unui peisaj pustiu (**fig. 16.4**). În *Plăcerea/ Le Plaisir* (1952), camera lui Max Ophüls panoramează și se deplasează în jos de la heruvimii din biserică spre prostituatele așezate pe bănci, sugerând că femeile sunt binecuvântate prin participarea lor la botezul unei tinere. La limită, un asemenea comentariu narativ poate deveni *reflexiv*, atrăgând atenția asupra artificiului propriu filmului și amintindu-i publicului că lumea de pe ecran e un construct ficțional.

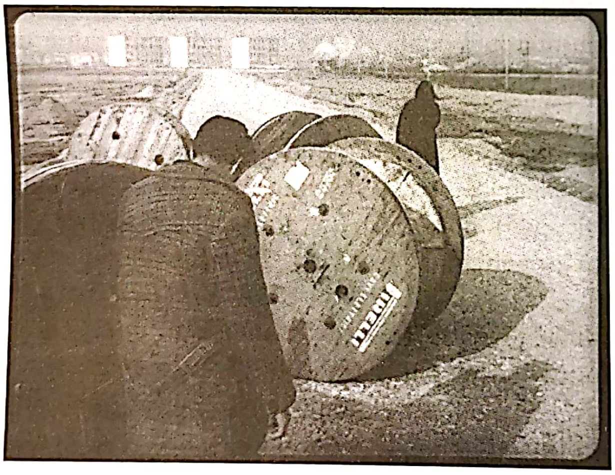
**Ambiguitate modernistă** Comentariul auctorial e, de regulă, departe de a fi foarte clar în implicațiile sale; pot fi imaginate interpretări alternative ale cadrelor menționate anterior. De fapt, ambiguitatea e un efect central al tuturor celor trei caracteristici în filmul modernist postbelic european. Filmul îl va încuraja, de regulă, pe spectator să speculeze ce altceva s-ar fi putut întâmpla, să umple lacune și să încerce interpretări diferite.

În *Stella* (Grecia, 1955), de Michael Kakoianis, de exemplu, doi îndrăgostiți, Milto și Stella, s-au certat și s-au despărțit. Fiecare găsește alt partener și fiecare cuplu merge într-un alt local. Dar Kakoianis montează în paralel cei doi îndrăgostiți: Milto dansând pe muzică grecească și Stella dansând pe bebop (**fig. 16.5, 16.6**). Montajul creează impresia că dansează unul cu altul. Asta se poate interpreta ca reprezentând subiectivitate mintală: poate că ambii ar prefera să danseze unul cu altul. Alternativ, spectatorul poate interpreta montajul paralel ca pe un comentariu extern, sugerând, poate, că sunt meniți unul pentru altul, deși nu își dau seama de asta. Printr-o opțiune stilistică tipică pentru modernismul postbelic, filmul îl invită pe spectator să ia în considerare sensuri multiple.

Asemenea ambiguități ieșiseră la suprafață în operele unor avangardiști precum Luis Buñuel, Jean Cocteau și Jean Epstein, dar acum erau absorbite de regizori lucrând în producția de film comercial. Acești regizori țineau în viață tradiții clasice, precum tendința spre mizanscena în profunzime și filmarea cu o mare claritate a câmpului vizual (**fig. 16.7, 16.8**). Uneori însă, filmul modernist revizuia dispozitivele clasice pentru a câștiga mai mult realism, profunzime subiectivă, comentariu narativ sau ambiguitate. Exemplul nostru din *Stella* folosește astfel montajul paralel. Fanteziile și secvențele onirice erau comune în cinematograful *mainstream*; cineastul modernist le-a făcut mai proeminente și uneori chiar necreditabile. Filme precum *Noaptea amintirilor/ Le Jour se lève* și *Cetățeanul Kane/ Citizen Kane* au popularizat construcția cu flashbackuri în anii 1940, așa că realizatorul modernist putea avea încredere în spectatori să priceapă manipulări complicate ale timpului. Dependența europenilor de montajul de continuitate a rămas constantă, deși regizori precum Jacques Tati și Robert Bresson au revizuit tehnica. Cadrul larg cu mișcare de cameră era deja comun în Hollywood, dar puțini americani îl foloseau atât de sistematic și complex precum Antonioni și Ophüls.



**16.3.** Coșmarul decolorat în *Fragii sălbatici* (1957), de Ingmar Bergman.



**16.4.** Comentariul auctorial despre lipsa de emoție a personajelor în *Strigătul*.

În ansamblu, cinemaul modernist se plasa între cel accesibil de divertisment și experimentarea radicală a avangardei. Adesea coproduse pentru un public paneuropean, filmele acestui curent erau, de asemenea, vizionate în America de Nord, Asia și America Latină.

Mai multe țări participau la această tendință înspre modernism cinematografic. Italia era cea mai influentă, așa că îi vom dedica cel mai mult spațiu din ce urmează; încheiem capitolul analizând Spania ca pe un exemplu al influenței cinematografului neorealist italian. În capitolul următor, reflectăm asupra altor țări care au contribuit la filmul european de artă din epoca postbelică.

## ITALIA: NEOREALISMUL ȘI URMĂRILE

Cel mai important curent cinematografic al epocii a apărut în Italia între 1945 și 1951. Neorealismul nu a fost pe atât de original sau unitar ca mișcare, pe cât au crezut odată istoricii, dar a creat, într-adevăr, o

**16.5, 16.6.** *Stella*: montajul paralel sugerează că îndrăgostiții despărțiți dansează unul cu altul.

**16.7.** *stânga* Mizanscenă în profunzime și adâncime mare a câmpului vizual în *Generalul diavolului/ Des Teufels General* (Germania de Vest, 1955, Helmut Käutner).

**16.8.** *dreapta* Mizanscenă în profunzimea câmpului tipic hollywoodiană în *S-a făcut dreptate/ Justice est faite* (Franța, 1954, André Cayatte).

abordare distinctivă asupra filmului de ficțiune. Mai mult, această abordare a avut o influență enormă asupra cinematografului din alte țări.

## Primăvara italiană

Odată cu căderea guvernului lui Mussolini, industria filmului italian și-a pierdut centrul organizatoric. La fel ca în Germania, forțele aliate militare din Italia cooperau cu companiile americane încercând să asigure dominația SUA asupra pieței. Majoritatea firmelor de producție au devenit afaceri de mici dimensiuni. În timp ce companiile locale se zbăteau, cinematograful neorealist s-a impus ca o forță pentru reînnoire culturală și schimbare socială.

În anii de declin ai regimului fascist, un impuls realist apărea în literatură și în film (vezi *Un nou realism?*, din Capitolul 12). *Patru pași în nori/ Quatro passi fra le nuvole, Copiii ne privesc/ I bambini ci guardano, Obsesie/ Ossessione* și alte filme i-au condus pe câțiva realizatori să-și imagineze un nou cinema. „Suntem convinși“, scriau Giuseppe De Santis și Mario Alicata în 1941, „că într-o zi vom realiza cel mai frumos film al nostru urmărind pasul lent și obosit al muncitorului care se întoarce acasă“*. Odată ce Italia a fost eliberată în primăvara lui 1945, oamenii de toate proveniențele sociale erau nerăbdători să rupă legătura cu trecutul. Partidele au format un guvern de coaliție, aspirând să facă din ideile de centru-stânga baza pentru o țară renăscută. Cineaștii erau gata să fie martori la ceea ce era numit „Primăvara italiană“. A luat naștere „Noul realism“ imaginat în anii de război (vezi *Neorealismul și urmările: O cronologie a evenimentelor și opere alese*, din acest capitol).

Ce făcea aceste filme atât de realiste? În parte, contrastul cu multe filme care le-au precedat. Filmele italiene ajunseseră celebre în toată Europa pentru decorurile somptuoase de studio. Dar studiourile Cinecittà ale guvernului deveniseră tabără de refugiați și nu mai puteau găzdui producții opulente. Cineaștii se mutaseră pe străzi și la țară. Pentru că Italia stăpânea de mult postsincronizarea pentru dublajul filmelor străine, echipele de filmare turnau în locații autentice și făceau dublajul dialogului mai târziu.

O altă noutate era examinarea critică a istoriei recente. Filmele neorealiste prezentau poveștile contemporane dintr-o perspectivă a „frontului popular“. De exemplu, *Roma, oraș deschis/ Roma città aperta*, al lui Roberto Rossellini (vezi *Roma, oraș deschis: Moartea Pinei*, din acest capitol) își extrăgea intriga din evenimente ale iernii 1943–1944. Personajele principale sunt prinse în lupta împotriva trupelor germane care ocupau Roma. Încrederea și sacrificiul de sine îi leagă pe agentul sabotor Manfredi, pe prietenul lui (Francesco), pe logodnica lui Francesco (Pina) și pe preotul Don Pietro. Filmul portretizează Rezistența ca unindu-i pe comuniști și catolici cu restul populației.

De asemenea, *Paisà*, al lui Rossellini, prezintă o viziune caleidoscopică a invaziei Aliaților în Italia. Cele șase episoade care îl compun urmăresc mișcarea forțelor americane din Sicilia în nord spre valea fluviului Pad. Mai fragmentat și cu un aspect documentar mai pronunțat decât *Roma, oraș deschis*, *Paisà* se concentrează nu doar pe luptele dintre partizanii italieni și forțele de ocupație, ci și pe fricțiunile, neînțelegerile și afinitățile ocazionale dintre comunitățile locale și trupele yankee. Tematic, *Paisà* e totodată despre diferențele de limbaj și cultură și despre evenimentele istorice pe care le portretizează.

La scurt timp, regizorii s-au reorientat de la eroismul partizanilor la probleme sociale contemporane, cum ar fi disensiunile dintre partide, inflația și șomajul răspândit. Puține filme neorealiste reprezintă suferința postbelică cu mai multă însuflețire decât *Hoții de biciclete/ Ladri di biciclette*, al lui Vittorio De Sica. Această poveste a unui muncitor a cărui subzistență depinde de bicicleta sa arată rapacitatea brutală a vieții de după

---

* Citat în Millicent Marcus, *Italian Film in the Light of Neorealism* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1986), p. 16.

### Neorealismul și urmările: O cronologie a evenimentelor și opere alese

| | |
|---|---|
| **1945** | Primăvară: Mussolini e executat; Italia e eliberată.<br>*Roma, oraș deschis*, Roberto Rossellini |
| **1946** | Iunie: Referendumul popular dă putere guvernamentală partidelor liberale și de stânga.<br>*Paisà*, Roberto Rossellini<br>*Soarele răsare încă/ Il Sole sorge ancora*, Aldo Vergano<br>*Să trăim în pace/ Vivere in pace*, Luigi Zampa<br>*Banditul/ Il Bandito*, Alberto Lattuada<br>*Sciuscià*, Vittorio De Sica |
| **1947** | *Germania, anul zero/ Germania anno zero*, Roberto Rossellini<br>*Vânătoarea tragică/ Caccia tragica*, Giuseppe De Santis<br>*Fără milă/ Senza pietà*, Alberto Lattuada |
| **1948** | Aprilie: Un partid moderat creștin-democrat câștigă alegerile.<br>*Pământul se cutremură/ La Terra trema*, Luchino Visconti<br>*Hoții de biciclete/ Ladri di biciclette*, Vittorio De Sica<br>*Orez amar/ Riso amaro*, Giuseppe De Santis<br>*Moara de pe fluviul Pad/ Il Mulino del Po*, Alberto Lattuada<br>*Aparatul care ucide ticăloși/ La Macchina ammazzacattivi*, Roberto Rossellini<br>*Iubire/ L'Amore*; film-mantou constând în *Vocea umană/Una Voce umana* și *Miracolul/ Il Miracolo*, Roberto Rossellini |
| **1949** | Decembrie: Legea Andreotti stabilește cote și subvenții.<br>*Stromboli*, Roberto Rossellini |
| **1950** | *Miracol la Milano/ Miracolo a Milano*, Vittorio De Sica<br>*Florile sfântului Francisc/ Francesco, giullare di Dio*, Roberto Rossellini<br>*Cronica unei iubiri/ Cronaca di un amore*, Michelangelo Antonioni<br>*Luminile varieteului/ Luci del varietà*, Alberto Lattuada și Federico Fellini |
| **1951** | *Umberto D.*, Vittorio De Sica<br>*Roma ora 11/ Roma ore 11*, Giuseppe De Santis<br>*Cea mai frumoasă/ Bellissima*, Luchino Visconti<br>*Europa 51*, Roberto Rossellini |
| **1952** | *Șeicul alb/ Lo sceicco bianco*, Federico Fellini<br>*Cei învinși/ I Vinti*, Michelangelo Antonioni |
| **1953** | Decembrie: Are loc Congresul Neorealismului din Parma.<br>*Dragostea în oraș/ L'amore in città*, film colectiv coordonat de Cesare Zavattini<br>*Viței/ I Vitelloni*, Federico Fellini<br>*Gara Termini/ Stazione termini*, Vittorio De Sica<br>*Doamna fără camelii/ Signora senza camelie*, Michelangelo Antonioni<br>*Pâine, dragoste și fantezie/ Pane, amore e fantasia*, Luigi Comencini |
| **1954** | *Senso*, Luchino Visconti<br>*La Strada*, Federico Fellini<br>*Călătorie în Italia/ Viaggio in Italia*, Roberto Rossellini |

război (**fig. 16.9**). Ricci se adresează fiecărei instituții – poliție, Biserică, sindicat –, dar niciuna nu poate să-i recupereze bicicleta furată, iar majoritatea sunt indiferente la soarta lui. El și fiul său, Bruno, trebuie să rătăcească prin oraș într-o căutare zadarnică.

În contrast cu această critică socială, *Hoții de biciclete* opune dezintegrarea încrederii dintre Ricci și Bruno. Punctul culminant al filmului se întâmplă când, disperat, Ricci încearcă să fure el însuși o bicicletă. Bruno îl privește șocat. Căutarea lor i-a spulberat iluziile despre tatăl său. Scenaristul filmului, Cesare Zavattini, a exprimat adesea dorința să facă un film care pur și simplu urmărește un om prin nouăzeci de minute din viața lui. *Hoții de biciclete* nu e acel film, dar la vremea lui părea să se apropie de ideea lui Alicata și De Santis de a urmări pasul „lent și obosit“ al muncitorului.

Câteva filme cartografiau problemele vieții rurale. *Orez amar/ Riso amaro* reprezintă, ușor senzaționalist, exploatarea tinerelor femei constrânse să facă muncă agricolă prost plătită și mânate în dormitoare ca niște închisori. Cea mai cunoscută dintre aceste opere plasate în provincie e *Pământul se cutremură/ La terra trema*. Filmul portretizează rebeliunea nefericită a pescarilor sicilieni împotriva comercianților care îi exploatează. Precum alte filme ale aceleiași perioade, exprimă speranțele tot mai slabe pentru schimbare socială în profunzime.

În 1948, Primăvara italiană s-a încheiat. Partidele liberale și de stânga au fost învinse electoral. Țara se reconstruia. Venitul național începea să depășească nivelurile de dinaintea războiului, iar Italia avansa treptat spre o economie europeană modernizată. Industria filmului începuse să exporte filme, chiar și în Statele Unite.

În 1942, când Vittorio Mussolini, capul industriei filmului, a văzut *Obsesie*, al lui Visconti, a năvălit afară din cinema zbierând: „Asta nu e Italia!“ Majoritatea filmelor neorealiste le-au provocat o reacție similară oficialilor postbelici. Portretul unei țări părăsite, lovite de sărăcie i-a ultragiat pe politicienii dornici să dovedească progresul Italiei înspre democrație și prosperitate. Biserica Catolică a condamnat multe filme pentru anticlericalismul lor și pentru cum reprezentau sexul și viața clasei muncitoare. Stângiștii atacau filmele pentru pesimism și pentru lipsa angajării politice explicite.

*Roma, oraș deschis*, *Paisà*, *Hoții de biciclete* și alte filme neorealiste au avut succes la publicul local într-o perioadă când filmele hollywoodiene se revărsau în Italia. Subsecretarul de stat pentru divertisment, Giulio Andreotti, căuta să încetinească avansul filmelor americane și totodată să tempereze excesele jenante ale neorealismului. Așa-zisa lege Andreotti, care a intrat în vigoare în 1949, nu doar că stabilea limite de import și cote de proiecție, dar furniza și împrumuturi pentru companiile de producție. Împrumuturile totuși necesitau aprobare pentru scenariu de la o comisie guvernamentală, iar filmele cu înclinație apolitică primeau sume mai mari. Și mai grav, unui film îi putea fi interzisă licența de export dacă cumva „calomnia Italia“*. Legea Andreotti a instaurat cenzura la nivelul pre-producției.

**16.9.** *Hoții de biciclete*: Ricci și soția lui se pregătesc să-și amaneteze așternuturile ca să poată recupera bicicleta bărbatului.

Această mișcare coincidea cu o alunecare generală dinspre neorealismul mai „pur“ al perioadei 1944–1948. La puțin timp după război, mai mulți cineaști au căutat să obțină un aspect neorealist filmând povești de dragoste și melodrame în regiuni cu culoare locală pitorească. Alți regizori au explorat fantezia alegorică (precum *Miracol în Milano/ Miracolo a Milano,* al lui De Sica, și *Aparatul care ucide ticăloși/ La Macchina ammazzacattivi,* al lui Rossellini) sau spectacolul istoric (precum *Senso,* al lui Visconti). A apărut, de asemenea, așa-zisul *neorealism roz*, filme care îmbinau personaje din clasa muncitoare cu comedie populistă în stilul anilor 1930. Pe acest fundal, *Umberto D.* al lui De Sica și Zavattini, care înfățișa viața unui pensionar, nu putea decât să le pară oficialilor un regres periculos. Filmul începe cu o secvență în care poliția întrerupe protestul unor pensionari bătrâni și se încheie cu tentativa nereușită de suicid a lui Umberto. Într-o scrisoare publică adresată lui De Sica, Andreotti l-a criticat aspru pentru „execrabila deservire a patriei sale“**.

## Definirea neorealismului

Până la începutul anilor 1950, impulsul neorealist își pierduse forța. La Congresul Neorealismului din Parma, în 1953, jurnaliștii și cineaștii au început să discute ce fusese mișcarea. Nu existase un manifest sau un program neorealist, doar un apel către mai mult realism și o accentuare a subiectelor contemporane și a vieții clasei muncitoare. În scurt timp însă, au apărut mai multe poziții critice.

---

* În Mira Liehm, *Passion and Defiance: Film in Italy from 1942 to the Present* (Berkeley: University of California Press, 1984), p. 91.

** În Marcus, *Italian Film in the Light of Neorealism*, p. 26.

Una dintre ele trata neorealismul ca fiind un reportaj angajat, cerând reformă în numele unității politice care fusese câștigată efemer în timpul Rezistenței și a Primăverii italiene. Altă poziție sublinia dimensiunea morală a filmelor, sugerând că importanța mișcării consta în abilitatea de a face problemele personale ale protagoniștilor să capete semnificație universală.

Conform unei a treia poziții, abordarea documentară a neorealismului îl făcea pe spectator conștient de frumusețea vieții obișnuite. Cesare Zavattini, scenaristul lui De Sica, era cel mai neobosit susținător al unei estetici neorealiste distincte. Zavattini căuta un cinema care prezenta drama ascunsă în evenimente cotidiene, precum cumpăratul pantofilor sau căutarea unui apartament. Era de părere că filmele ar trebui să prezinte evenimentele în toată banalitatea lor repetitivă. Un producător american i-a spus lui Zavattini că un film hollywoodian ar arăta un avion trecând pe deasupra, apoi foc de mitralieră, apoi avionul căzând din cer, însă un film neorealist ar arăta avionul trecând o dată, apoi încă o dată și încă o dată. Zavattini i-a răspuns: „Nu e suficient să treacă avionul de trei ori; trebuie să treacă de douăzeci de ori.“[*] Acest ideal era realizat rar în practica neorealistă, dar formularea lui Zavattini le-a permis cineaștilor și teoreticienilor de film să-și imagineze un cinema radical „dedramatizat“ spre care se va avansa în anii 1960.

Mai multe tendințe apăreau uneori în același film. *Aurul Neapolelui/ L'Oro di Napoli* (1954), al lui De Sica, spune șase povești despre viața urbană. Două exemplifică *neorealismul roz*: soția senzuală a unui brutar reușește să-și ascundă aventura, iar contele falit își hrănește meteahna de parior jucând cărți cu un băiețel (care câștigă întotdeauna). Segmentele mai puțin comice aspiră spre farmec universal, ca atunci când o prostituată e prinsă în capcana unei căsătorii lipsite de dragoste sau când o familie e tiranizată de bruta care s-a mutat cu ei. Critica politică e prezentă în ultima poveste, care-i arată pe localnici în cursul unei conspirații de a dezumfla un plutocrat arogant. Idealul lui Zavattini de acțiune banală e reprezentat de o secvență simplă în care o mamă însoțește cadavrul fiului ei la cimitir (**fig. 16.10**).

**Formă și stil neorealiste** Majoritatea istoricilor de film consideră că neorealismul a fost influent nu doar pentru atitudinile sale politice și pentru viziunea sa despre lume, ci și pentru inovațiile la nivelul formelor cinematografice. Multe dintre ele aveau precedent, însă prestigiul internațional al mișcării neorealiste a atras atenția asupra lor mai mult decât oricând.

Filmul neorealist prototipic e adesea considerat unul filmat în locații autentice, folosind actori neprofesioniști și filmându-i în cadre nepregătite, cu compoziție nearanjată. Totuși, de fapt, puține filme neorealiste etalează toate aceste caracteristici. Majoritatea secvențelor de interior sunt filmate în decoruri de studio atent luminate (vezi fig. 16.9). Sunetul e aproape invariabil postsincronizat, ceea ce permite control după filmare; vocea protagonistului din *Hoții de biciclete* a fost furnizată de un alt actor. Deși în anumite filme interpreții erau neprofesioniști, mai frecvent aceștia se amestecau cu vedete precum Anna Magnani și Aldo Fabrizi. În concluzie, neorealismul nu se bazează pe artificiu mai puțin decât alte stiluri de filmare.

Mai mult, filmele sunt montate urmând normele stilului clasic hollywoodian. Deși puține imagini neorealiste sunt compuse la fel de autoreflexiv precum cele din *Pământul se cutremură*, cadrele au frecvent scopul de a impresiona (**fig. 16.11, 16.12**). Până și secvențele filmate în locații autentice conțin mișcări line de cameră, focalizare precisă și mizanscenă construită pe mai multe planuri (**fig. 16.13, 16.14**). Filmul neorealist conține, în mod caracteristic, o coloană sonoră impetuoasă care amintește de operă în sublinierea dezvoltării emoționale a unei secvențe.

În concepția sa asupra narării, mișcarea neorealistă a fost deschizătoare de drumuri. Uneori filmele se bazează considerabil pe coincidențe, ca atunci când, în *Hoții de biciclete*, Ricci și Bruno dau nas în nas cu hoțul în apropierea unei case pe care o vizitaseră. Asemenea evoluții narative, care resping lanțul de evenimente atent motivat din cinematograful clasic, pot părea să oglindească întâlnirile întâmplătoare din viața cotidiană. Laolaltă cu această tendință se practică o utilizare fără precedent a elipsei. Filmele neorealiste sar adesea peste cauzele importante ale evenimentelor pe care le vedem. În *Paisà*, masacrarea de către germani a unei familii de fermieri e dezvăluită cu o bruschețe înspăimântătoare. La un moment dat, gherilele partizanilor sunt pe câmp așteptând un avion, iar în secvența următoare, gherilele descoperă un bebeluș care plânge lângă părinții lui morți.

Dezagregarea liniarității intrigii e probabil cel mai evidentă în finalurile deschise ale filmelor. La jumătatea lui *Roma, oraș deschis*, Francesco scapă de fasciști, dar intriga nu se mai întoarce la el. În *Hoții de biciclete*,

---

[*] *Ibid.*, p. 70.

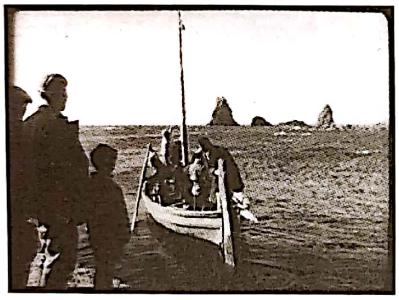
Ricci și Bruno se afundă în mulțime fără nicio bicicletă. Cum o va scoate la capăt familia? Filmul nu ne spune.

Filmele neorealiste folosesc *deadline*-uri hollywoodiene, întâlniri programate și „cârlige de dialog“ ca să facă legătura între secvențe, dar rezultatul e probabil să pară doar o înșiruire de evenimente. Secvența B e plauzibil să urmeze după secvența A doar pentru că B s-a întâmplat mai târziu, nu pentru că A a produs-o. O mare parte din *Hoții de biciclete* e organizată în jurul căutării bicicletei și urmărește cronologia zilei, de dimineață, trecând prin prânz până după-amiaza târziu.

Asemănător de episodice sunt secvențele finale ale celui de-al treilea film postbelic al lui Rossellini, *Germania, anul zero/ Germania, anno zero*. Edmund, băiatul care exemplifică toată confuzia morală a Germaniei înfrânte, fuge de familia lui și cutreieră străzile Berlinului. Ultimele paisprezece minute ale filmului îl urmăresc de-a lungul unei singure nopți și a dimineții următoare, concentrându-se pe evenimente arbitrare. Edmund privește o prostituată care-și lasă clientul, se joacă șotron pe străzi pustii, își târâște picioarele prin molozul clădirilor, încearcă să intre în jocul de fotbal al altor băieți și rătăcește prin oraș (**fig. 16.15**). De la înălțimea unei clădiri distruse, după ce vede sicriul bunicului său scos afară, se aruncă și moare. Deși o sinucidere e o concluzie tradițională pentru o poveste, Rossellini ajunge la ea printr-o serie de evenimente cotidiene, întrezărite accidental.

Având înainte o intrigă constând în evenimente care ar putea să nu aibă legături cauzale, spectatorul nu mai știe care sunt „secvențele mari“ și ce e doar material de umplutură. Nararea neorealistă tinde să aplatizeze toate evenimentele la același nivel, diminuând climaxurile și zăbovind asupra locațiilor și comportamentelor lumești. Criticul André Bazin a scris elocvent despre cum plimbarea prin Roma din *Hoții de biciclete* îl lasă pe spectator să observe diferența dintre mersul lui Ricci și cel al lui Bruno*. În *Umberto D.*, o secvență e dedicată trezirii menajerei și începerii muncii zilnice în bucătărie; Bazin a lăudat alegerea pentru stăruința

**16.10.** *Aurul Neapolelui*: Fără nicio expozițiune și fără climax dramatic, o mamă urmărește un dric pe străzi. Peste puțin timp va împrăștia bomboane pe stradă ca să le adune copiii.



**16.11.** *Pământul se cutremură*: Utilizarea peisajului marin de către Visconti duce la o compoziție elegantă.

**16.12.** Neorealism ca spectacol istoric în *Moara de pe fluviul Pad*.

**16.13.** În *Orez amar*, camera începe de la un prim-plan al picioarelor în mișcare ale femeilor…

**16.14.** … și se ridică încet până când dezvăluie întreaga orezărie.

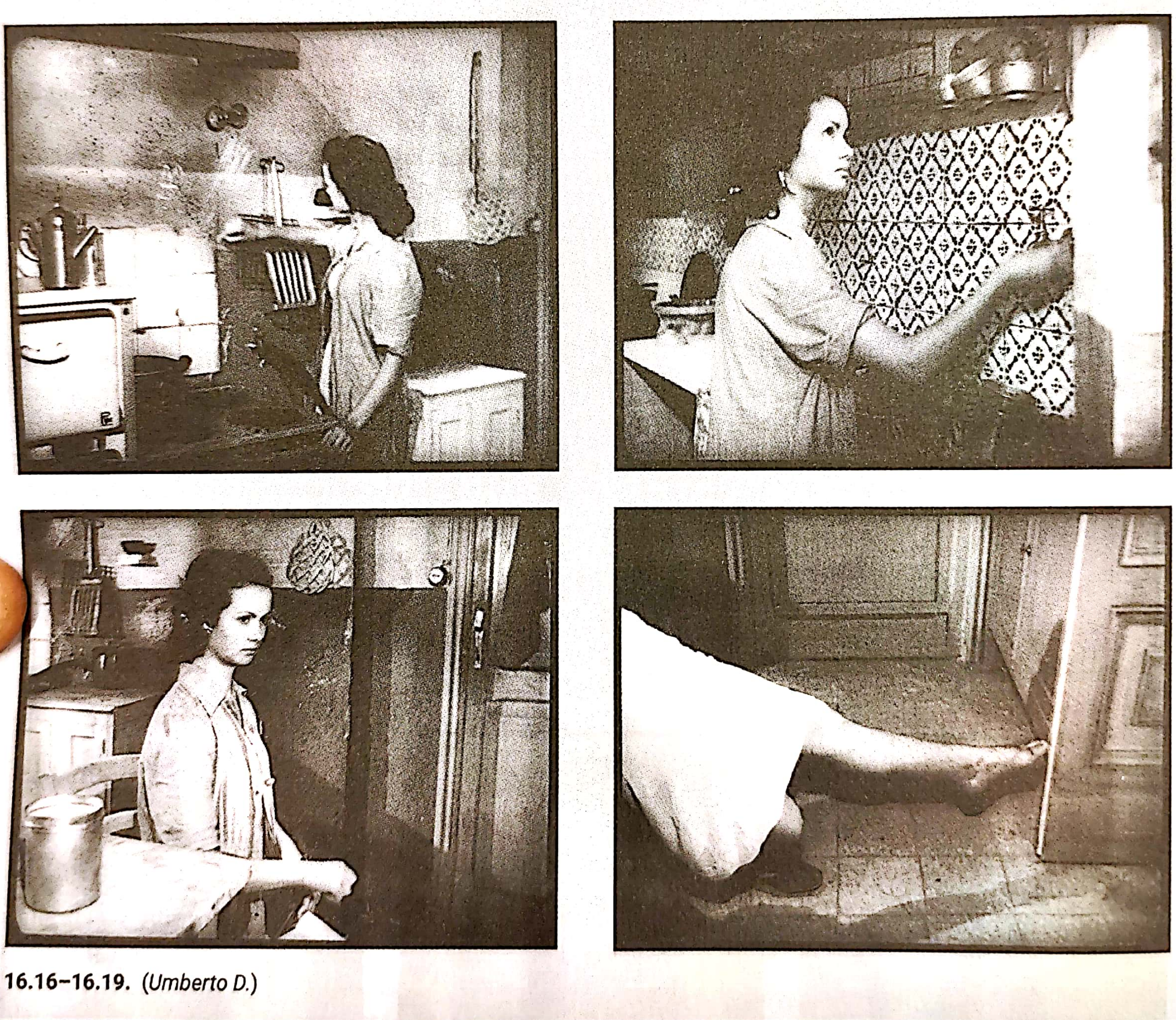
**16.15.** Edmund se oprește din plimbările lui când dintr-o biserică bombardată se aude muzică de orgă (*Germania, anul zero*).

---

* André Bazin, *What Is Cinema?* vol. 2, trad. și ed. Hugh Gray (Berkeley: University of California Press, 1971), pp. 54–55.

## *UMBERTO D.*: MENAJERA SE TREZEŞTE

Secvența începe cu menajera în pat, privind o pisică ce traversează acoperișul. Se ridică și merge în bucătărie, unde, după mai multe încercări, aprinde focul (**fig. 16.16**). (Pe perete se văd urmele mai multor chibrituri aprinse acolo.) Se uită din nou pe fereastră și vede pisica mergând pe acoperiș; se uită pe altă fereastră și apoi merge înapoi în bucătărie. Se îndreaptă spre bufet, apoi spre masă, iar în final spre chiuvetă, unde pulverizează furnicile de pe perete (**fig. 16.17**). Umple cafetiera, se mai învârte un pic, iar apoi se întoarce spre aragaz, unde se examinează de semnele sarcinii. Mergând spre masă, se așază și începe să lăcrimeze în timp ce râșnește cafeaua de dimineață (**fig. 16.18**). Cât o macină, își întinde piciorul să închidă ușa (**fig. 16.19**). Apoi se ridică, se șterge la ochi și-i duce șefei cafeaua. Așa cum se întâmplă frecvent în filmele neorealiste, detaliile realiste joacă un rol narativ. Bazin laudă pe bună dreptate secvența că ne prezintă viața menajerei în toată „cotidianitatea", dar ar trebui să notăm și că un grad de dramă e inserat, deopotrivă. Menajera tocmai a descoperit că e însărcinată. Puterea secvenței derivă din tensiunea între rutina ei mohorâtă și anxietatea ei amorțită privind propriul viitor.



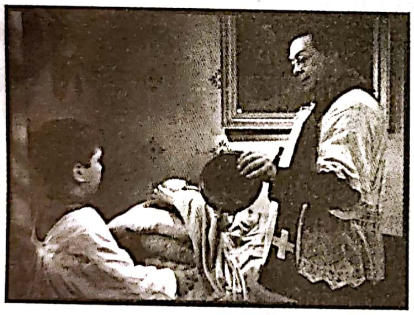
**16.16–16.19.** (*Umberto D.*)

## *ROMA, ORAȘ DESCHIS*: MOARTEA PINEI

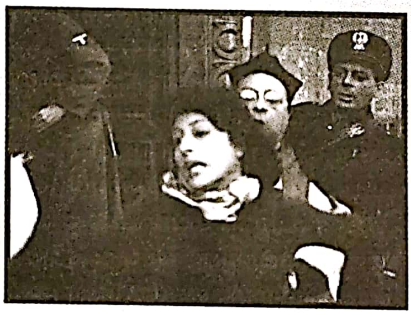
Rossellini începe secvența în culmea suspansului, când soldații germani împrejmuiesc un bloc de apartamente și încep să caute partizani clandestini. Don Pietro și Marcello se prefac că vizitează un muribund. Ei ascund munițiile partizanilor în patul bătrânului, un șiretlic care declanșează umor de farsă atunci când bătrânul refuză să se prefacă în agonie (**fig. 16.20**).

Tonul se schimbă din nou când Pina vede că germanii i-au capturat logodnicul, pe Francesco, și îl mână înspre camioanele lor. Se eliberează de gărzi și aleargă după camionul care pleacă (**fig. 16.21, 16.22**). Don Pietro, privind cu groază, îi împinge fața lui Marcello în sutana lui. Francesco strigă: „Țineți-o!" (**fig. 16.23**). Dintr-odată se produce o rafală de mitralieră. În următorul cadru, văzută din punctul de vedere al lui Francesco, Pina e nimerită de gloanțe și cade (**fig. 16.24**). Se aude muzică sobră. Ultimele patru cadre din secvență, filmate – ca pentru un buletin de actualități – cu obiectiv cu focală lungă, îi arată pe Marcello și pe Don Pietro alergând înspre femeia moartă și îngenunchind lângă ea (**fig. 16.25**).

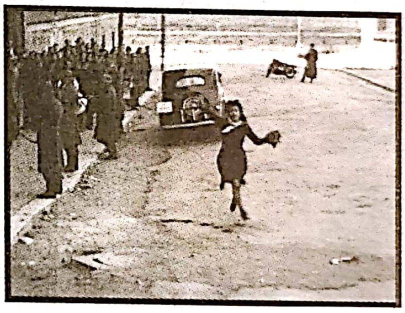
Claritatea stilului lui Rossellini îi permite să construiască o narațiune tulburătoare. Într-un film mai clasic, Francesco ar vedea cine a ucis-o pe Pina și și-ar petrece restul filmului căutând răzbunare. Dar aici, Pina e doborâtă de un șir anonim de focuri, iar identitatea ucigașului nu e niciodată dezvăluită. În plus, tonul emoțional se schimbă brusc, de la suspans la comedie la suspans și, în final, la șoc și durere. Chiar mai deranjant, Pina a fost plasată ca eroina filmului, iar moartea ei subită constituie un șoc pentru care puțini spectatori din 1945 ar fi putut fi pregătiți. Ca în cazul morții lui André Jurieu în *Regula jocului/ La règle du jeu*, de Jean Renoir, moartea Pinei sugerează că în viața reală – spre deosebire de filme – pot muri oameni buni degeaba.



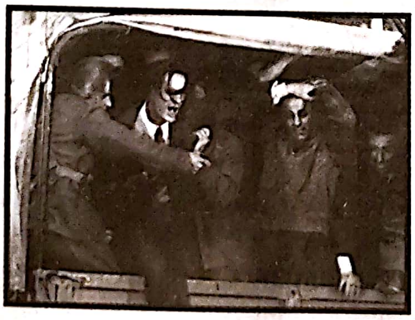
**16.20.** *Roma, oraș deschis*: ca să-l facă pe bătrân să pară că moare, Don Pietro îl face knock-out lovindu-l în cap cu o tigaie.



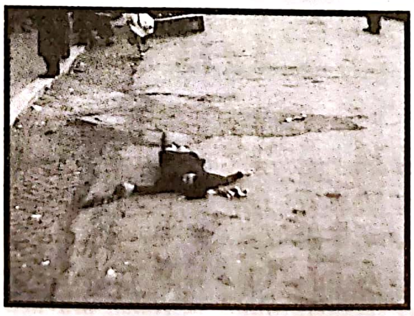
**16.21.** Pina se eliberează de gărzi...



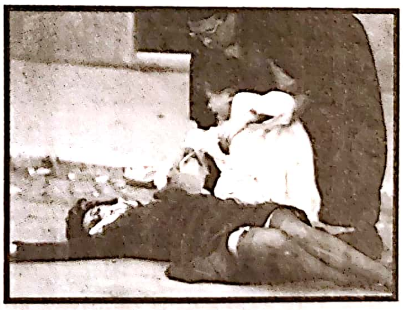
**16.22.** ... și aleargă după Francesco; e văzută din unghiul camionului.



**16.23.** Într-un contraplan, Francesco strigă...



**16.24.** ... chiar înainte ca Pina să fie împușcată.



**16.25.** Don Pietro și Marcello jelesc peste corpul Pinei.

Cei doi mari regizori care s-au remarcat în timpul neorealismului erau aproape contemporani. Amândoi au crescut în cămine înstărite, s-au interesat de film ca distracție de amator și și-au lansat carierele în cinema sub auspiciile fascismului mussolinian. Ambii bărbați au avut vieți personale neortodoxe, Visconti recunoscându-și homosexualitatea, în timp ce Rossellini a fost în relații intime cu mai multe femei (cel mai remarcabil, cu Ingrid Bergman, care i-a născut o fiică, Isabella, în afara căsniciei).

Aristocratul Visconti a devenit interesat de film asistându-l pe Jean Renoir la realizarea lui *O plimbare la țară/ Une partie de campagne* (1936). Visconti a susținut cauze de stânga, iar în timpul războiului a colaborat la efortul partizanilor. Primul său film, *Obsesie*, a jucat un rol important în revigorarea realismului în timpul ultimilor ani ai cinematografului fascist. „Termenul «neorealism»", declara el, „s-a născut cu *Obsesie*."* *Pământul se cutremură* a început ca un dispozitiv de promovare a Partidului Comunist, însă Visconti a finanțat filmul din averea personală.

Visconti lucra și în operă, iar filmele lui etalau costume și decoruri somptuoase, actorie flamboaiantă și muzică copleșitoare. *Senso* începe la o reprezentație a *Trubadurului* (*Il Trovatore*) și folosește muzica lui Giuseppe Verdi de la un capăt la altul. *Căderea zeilor/ La caduta degli dei* (1969) trebuia inițial să se numească *Götterdammerung*, realizând o paralelă între declinul moral al Germaniei sub Hitler cu opera lui Wagner, *Amurgul zeilor*. De-a lungul filmului, folosirea culorii exagerează alunecarea de la tradiție la decadență (**fig. color 16.1**). Versiunea cinematografică a lui Visconti la *Moarte la Veneția/ Morte a Venezia* (1971), ecranizare a unei nuvele de Thomas Mann, își mulează eroul după Gustav Mahler, iar *Ludwig* (1973) îi rezervă lui Wagner un rol dramatic important. Visconti urmărea să creeze emoție intensă: „Iubesc melodrama pentru că e situată exact la limita dintre viață și teatru."**

*Pământul se cutremură*, *Senso*, *Rocco și frații săi/ Rocco e i suoi fratelli* (1960), *Ghepardul/ Il gattopardo* (1963), *Căderea zeilor*, *Ludwig* și *Grup de familie într-un interior/ Gruppo di famiglia in un interno* (1974) trasează, toate, declinul unor familii în timpul unei răsturnări istorice dramatice. Visconti evocă nu doar stilul de viață al bogaților, ci de regulă și demonstrează conflictul de clasă din spatele lor. Puteri străine conspiră cu clasa dominantă să oprime gloata (*Senso*); aristocrații trebuie să renunțe în fața ascensiunii democrației (*Ghepardul*); o burghezie se prăbușește din cauza propriei corupții (*Căderea zeilor*).

Tot mai mult, Visconti s-a bazat pe un stil de filmare languros cu panoramări și transfocări, ca și cum istoria ar fi o vastă producție pentru scenă și regizorul i-ar ghida spectatorului ochelarii de operă peste detaliile ei. În timp ce familia von Essenbec din *Căderea zeilor* ascultă o sonată de Bach, camera plutește încet de la un chip la altul, studiind egocentrismul burghez pe care naziștii îl vor exploata. În *Moarte la Veneția*, camera îl caută pe tânărul Tadzio printre stâlpii, ferigile și tăvile de argint pentru ceai ale hotelului luxos.

Rossellini, prin contrast, se opunea spectacolului. „Dacă, din greșeală, fac un cadru frumos", a remarcat

---

* Citat în Gaia Servadio, *Luchino Visconti: A Biography* (New York: Franklin Watts, 1983), p. 78.

** Citat în Marcus, *Italian Film in the Light of Neorealism*, p. 183.

---

ei pe „microacțiuni" neînsemnate pe care cinematograful tradițional nu ni le arată* (vezi *Umberto D.: Menajera se trezește*, din acest capitol). Această abordare neortodoxă a construcției narative le-a permis cineaștilor neorealiști să atragă atenția spectatorului către detaliile „irelevante" care compun viața cotidiană.

Neorealismul a căutat să îmbrățișeze lumea obișnuită în toate dispozițiile ei variabile. În *Paisà*, secvențe moderat comice sau patetice alternează cu altele pline de violență. Probabil cel mai celebru exemplu de ton amestecat e secvența ce reprezintă moartea Pinei în *Roma, oraș deschis*, care dezvăluie cum un stil cinematografic relativ ortodox poate să transmită diverse torsiuni ale timbrului emoțional (vezi *Roma, oraș deschis*: *Moartea Pinei*, din acest capitol).

Mecanismele stilistice și narative ale neorealismului au influențat apariția unui cinema internațional modernist. Filmarea în locații autentice cu postsincron; amalgamul de actori cu experiență și actori neprofesioniști; intrigile bazate pe întâmplări fortuite, elipsele, finalurile deschise și microacțiunile; și amestecurile extreme de ton – toate aceste strategii vor fi odată, „îl tai".[*] Abordarea lui directă se potrivea cu credința lui necomplicată în valori rudimentare. *Roma, oraș deschis* transformă partizanii în martiri cu aură hristică, în timp ce *Florile sfântului Francisc* arată bucuria copilărească a carității creștine. La finalul filmului, Francisc îi instruiește pe urmăritorii lui să se învârtă până cad la pământ. Rossellini uneori pledează pentru un umanism mai degrabă laic, care laudă fantezia și imaginația (*Aparatul de ucis ticăloși*), devotarea față de munca valoroasă (*Europa 51*) și acceptarea iubirii imperfecte (*Călătorie în Italia*). Mai târziu, a celebrat mari artiști, inventatori și filosofi ai lumii vestice (*Socrate*, 1970; *Blaise Pascal*, 1972; *Epoca familiei Medici/ L'età di Cosimo de' Medici*, 1972; *Descartes*, 1974).

---

* *Ibid.*, pp. 81–82.

Oricât de direct ar fi fost mesajul lui Rossellini, maniera în care-l trata îl purta repetat înspre ambiguități moderniste. Înclinația lui pentru ton amestecat, narațiuni episodice și finaluri deschise face adesea filmele mai evocatoare decât sugerează temele lor directe. Comparat cu eleganța lui Visconti, stilul lui Rossellini pare neîndemânatic. Dar cele mai simple efecte, în context, adesea dau rezultate complexe, precum utilizarea timpilor morți. Rossellini își presară poveștile cu intervale goale în care personajele pur și simplu stau sau merg sau gândesc. În *Călătorie în Italia*, Katherine se preface că doarme când soțul ei se întoarce din Capri, iar Rossellini sugerează o învălmășeală de emoții doar prin intercalarea cadrelor cu fiecare partener.

La fel ca Visconti, Rossellini a ajuns și el să se bazeze pe un stil cu panoramări și transfocări după începutul anilor 1960. Însă cadrele cercetătoare ale lui Visconti desfășoară un întreg spectacol, în timp ce Rossellini folosește panoramări cu transfocări pentru că sunt simple și ieftine și pentru că pot să prezinte acțiunea neutru, eliberându-ne de conștiința oricărui personaj (**fig. color 16.2**).

În ultimii cincisprezece ani ai vieții, Rossellini a regizat o serie de filme de televiziune care aveau scopul de a prezenta marile figuri și forțe ale istoriei. Acest demers vast a rezultat în *Luarea puterii de către Ludovic al XIV-lea/ La prise du pouvoir par Louis XIV* (1966), filmele despre Pascal și Medici, *Il messia/ Mesia* (1975) și alte filme. Ca drame de epocă, aceste filme sunt remarcabil de nespectaculoase. Cu vorbă multă și dominate de cadre lungi, statice, ele zăbovesc asupra vieții cotidiene în fiecare epocă. În timp ce Visconti își imaginează istoria ca pe o vastă operă, Rossellini o dedramatizează.

Visconti a devenit un model pentru alți regizori italieni cu o înclinație înspre operă, precum Franco Zeffirelli, Francesco Rosi și Liliana Cavani. Versiunea lui Rossellini de modernism cinematografic, în numele realismului, umanismului și al educației cu siguranță a influențat generația nouă a anilor 1960. „Iată cinemaul nostru", a scris Jacques Rivette, „a acelora dintre noi care ne pregătim să facem filme (oare v-am zis? s-ar putea întâmpla curând.)".[**]

---

[*] Citat în Peter Brunette, *Roberto Rossellini* (New York: Oxford University Press, 1987), p. 14.

[**] Jacques Rivette, „Letter on Rossellini", în Jim Hillier, ed., Cahiers du Cinéma: *The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1985), p. 203.

ulterior adoptate și dezvoltate de cineaști până în secolul XXI.

## Dincolo de neorealism

Dincolo de filme precum *Umberto D.*, neorealismul roz a fost forma dominantă adoptată de mișcare la începutul anilor 1950. Succesul enorm al filmului lui Luigi Comencini, *Pâine, dragoste și fantezie/ Pane, amore e fantasia* (1953), a dus la un șir de imitații care a continuat mult după 1960. Neorealismul roz a păstrat autenticitatea locațiilor și folosirea actorilor neprofesioniști, iar ocazional trata probleme sociale, dar absorbea neorealismul în tradiția robustă a comediei italiene. În timp ce recuperarea economică persevera în creșterea prosperității în Italia, spectatorii nu tratau binevoitor axarea neorealismului pe sărăcie și suferință.

Mai mult, industria locală a filmului se orienta tot mai mult spre piața internațională. Sute de filme americane fuseseră lansate cu succes în Italia la finalul anilor 1940, iar guvernul italian înghețase profiturile americane în interiorul țării. Asta a încurajat studiourile hollywoodiene să reinvestească banii în producția de film italian, precum și în distribuția și exploatarea lui. Italia susținea și filmele americane filmate în deplasare, furnizând actori și echipe tehnice.

Multe genuri tradiționale s-au dovedit exportabile. Profitabilul *Fabiola* (1948), al lui Blasetti, a revigorat filmul istoric opulent. Spectatorii din Europa și America și-au cultivat gustul pentru *peplum*, epopei cu musculoși precum *Ulise* (1954) și *Revolta sclavilor/ La rivolta dei gladiatori* (1958). Avea succes și *commedia all'italiana* cu vedete comice veterane precum Vittorio De Sica și Totò, alături de apariții postbelice precum Sophia Loren, Vittorio Gassman, Alberto Sordi și Marcello Mastroianni. Printre filmele cele mai de succes au fost *Veșnicii necunoscuți/ I soliti ignoti* (1956) și *Divorț în stil italian/ Divorzio all'italiana* (1961). Carlo Ponti și Dino de Laurentiis au condus o nouă generație de producători care și-au fixat orizontul dincolo de granițele Italiei și au transformat Cinecittà după reconstrucție într-o fabrică de filme.

Alți cineaști au migrat înspre portretizare psihologică mai intimă, concentrându-se pe cum circumstanțele sociale afectează relațiile personale dintre indivizi. Michelangelo Antonioni, unul dintre cei mai semnificativi regizori ai perioadei, nota: „Nu mi se mai pare important să faci un film despre un om a cărui bicicletă a fost furată... Acum, că am eliminat problema bicicletei (vorbesc metaforic), mi se pare important de văzut ce e în mintea și în inima acestui om a cărui bicicletă a fost furată, cum s-a adaptat, ce-a mai păstrat din experiența lui trecută, a războiului, a perioadei de după război, a tuturor lucrurilor care i s-au întâmplat în țara noastră."*

Un interes pentru efectele psihologice ale războiului și recuperării marchează operele de la începutul anilor 1950 atât ale lui Rossellini, cât și ale lui Antonioni. Fiecare regizor dezvăluie cum viețile indivizilor sunt alterate de o ambianță de confuzie postbelică.

După „trilogia postbelică" a lui Rossellini – *Roma, oraș deschis*, *Paisà* și *Germania, anul zero* –, cinemaul lui a încercat să reînsuflețească umanismul în ceea ce percepea ca fiind o societate în descompunere. „Trăim", a afirmat cândva, „într-o lume care abia mai e umană – cuprinși de teamă și de angoasă. Umanitatea bea whiskey ca să se stimuleze, iar apoi ia tranchilizante ca să se liniștească."** S-a văzut ca pe un continuator al proiectului neorealist prin faptul că-i alerta pe oameni în privința exigențelor adevărului spiritual, ale autocunoașterii și ale obligației față de alții. Filmele lui Rossellini au devenit intens didactice, arătând cum lumea pragmatică îi confundă pe indivizii sensibili cu niște nătângi, eretici sau lunatici. În *Miracolul/ Il Miracolo*, prezintă povestea unei păstorițe confuze care crede că e însărcinată cu un copil sfânt. E alungată de săteni și trebuie să meargă în munți ca să poarte singură copilul. În *Florile Sfântului Francisc/ Francesco, giullare di Dio*, Sfântul Francisc de Assisi și discipolii lui copilăroși, debordând de vitalitate, devin modele de blândețe și de caritate într-o lume coruptă (vezi *Luchino Visconti și Roberto Rossellini,* din acest capitol).

În filmele lui cu Ingrid Bergman, Rossellini prezintă descoperirea treptată de către o femeie a conștiinței morale. O refugiată de război egoistă și calculată ajunge la o acceptare tăcută a dragostei soțului ei după o experiență mistică pe muchia vulcanului (*Stromboli*). O mamă devastată de suicidul băiatului ei își devotează viața ușurării suferinței altora; filantropia ei nu poate decât să pară nebunească, așa că ajunge închisă într-un ospiciu (*Europa 51*). Și o femeie amorțită emoțional descoperă Italia ca fiind înspăimântător de vie, chiar și în catacombele ei. Numai după ce trece accidental pe lângă o procesiune religioasă începe – posibil – să-l iubească din nou pe soțul ei (*Călătorie în Italia*).

Rossellini se concentrează pe persoana extraordinară care poate redescoperi valori atemporale și venerabile în lumea postbelică. Prin contrast, filmele lui Antonioni se concentrează pe efectul ambiției și mobilității de clasă asupra unor indivizi care își pierd astfel sensibilitatea morală. În *Cronica unei iubiri/ Cronaca di un amore*, de exemplu, eroina și eroul au provocat accidental moartea unei prietene în urmă cu mulți ani. Acum, ea este soția unui industriaș bogat, iar el e un vânzător auto ambulant. Curiozitatea soțului privind trecutul ei îl duce la angajarea unui detectiv, iar ulterior investigația lui îi reunește pe cei doi foști îndrăgostiți. Când pasiunea lor se redeșteaptă, complotează să-l ucidă pe soț.

Din punct de vedere narativ, multe filme de artă italiene de la începutul anilor 1950 folosesc convenții neorealiste precum elipsele și finalurile deschise. În special concentrarea pe stările psihologice ale indivizilor i-a condus pe Rossellini și pe Antonioni către o abordare dedramatizată, derivată din concentrarea neorealismului pe evenimente cotidiene. Acum, intriga unui film ar putea amesteca secvențe de conversație banală cu unele care arată personajele reacționând la mediul lor sau pur și simplu mergând sau conducând printr-un peisaj.

---

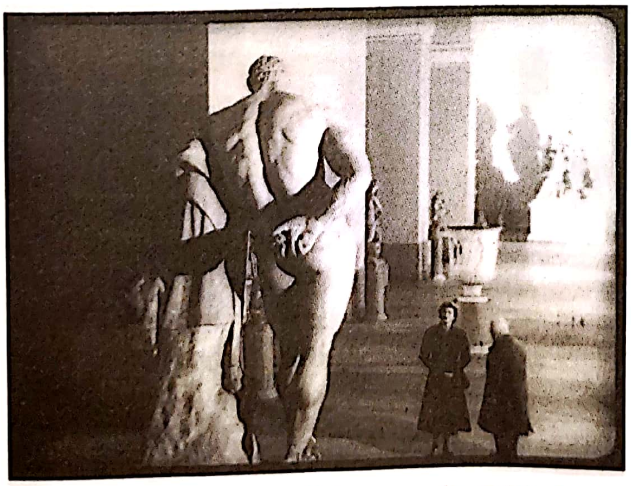
* Citat în Pierre Leprohon, *Michelangelo Antonioni: An Introduction* (New York: Simon and Schuster, 1963), pp. 89–90.

** Citat în Mario Verdone, *Roberto Rossellini* (Paris: Éditions Seghers, 1963), p. 89.

Exemplul canonic al acestei povești dedramatizate e *Călătorie în Italia*, al lui Rossellini, în care certurile dintre Katherine și soțul ei alternează cu secvențe în care face excursii către situri turistice din jurul vilei lor. Episoadele excursiilor îi sugerează tânjirile romantice, nesiguranța legată de rolul plăcerii fizice și dorința să poarte un copil (**fig. 16.26**), în timp ce recunoaște treptat sterilitatea căsătoriei ei. *Călătorie în Italia* sugera un fel de a face filme în care secvențele sunt construite nu în jurul unei intrigi complicate, ci al unor episoade în care incidente aleatorii, „nondramatice“, vor sugera stările trecătoare și problemele abia articulate ale personajelor. Secvența de la muzeu din *Călătorie în Italia* e notabilă pentru mișcările ei ample de cameră și, în acest sens, e caracteristică pentru o evoluție stilistică a filmelor italiene de la începutul anilor 1950. Tot mai mult, regizorii foloseau travlinguri lente ca să exploreze relațiile personajelor într-un mediu concret.

După începutul acestui deceniu, tot mai mult din cinematograful „de calitate“ italian era centrat pe probleme individuale. În loc să documenteze un moment istoric reprezentând lupte colective, cineaștii au sondat personaje din clasa mijlocie sau din cea superioară pentru efectele psihologice ale vieții contemporane.

Alternativ, cineastul putea trata clasa de mijloc sau cea muncitoare într-o manieră mai degrabă poetică, așa cum a făcut Federico Fellini într-o serie de filme începând cu *Luminile varieteului/ Luci del varietà* (1950, coregizat cu Alberto Lattuada). În operele lui Fellini din anii 1950, subiectul neorealist e tratat liric, aproape mistic. *La Strada* (1954), povestea lui Fellini despre inocență victimizată, are simplitatea unei parabole. Circarii itineranți Zampanò și Gelsomina trăiesc într-o zonă rurală dezolantă, dar din când în când acest tărâm se suprapune cu unul mai misterios (**fig. 16.27**). Criticii marxiști l-au atacat pe Fellini pentru devierea de la neorealism, dar el a pretins că a rămas fidel spiritului acestuia de „sinceritate“.[*] În orice caz, opera lui Fellini, în la fel de mare măsură ca a lui Rossellini și Antonioni, a virat cinemaul italian de la verosimilitudinea neorealismului către un cinema al imaginației și ambiguității. (Pentru o discuție despre carierele lui Fellini și Antonioni vezi Capitolul 19).



**16.26.** Renumita secvență de la muzeu din *Călătorie în Italia*: Katherine ajunge față în față cu carnalitatea izbitoare a sculpturii antice.

**16.27.** *La Strada*: Cât Gelsomina șade la marginea drumului, o formație de carnaval apare de nicăieri agale.

## UN NEOREALISM SPANIOL?

Spania oferă un studiu de caz revelator al puternicei influențe a neorealismului italian. La prima vedere, nicio țară nu putea părea mai puțin ospitalieră impulsului neorealist. Odată ce forțele lui Francisco Franco au câștigat războiul civil în 1939, acesta a instaurat o dictatură fascistă. După Al Doilea Război Mondial, Spania a reintrat treptat în comunitatea internațională, dar a rămas un stat autoritar până la jumătatea anilor 1970.

Industria filmului a fost controlată de guvern printr-un minister care cenzura scenariile înaintea filmării, cerea dublarea tuturor filmelor într-un dialect „oficial“

---

[*] Federico Fellini, „My Experiences as a Director“, în Peter Bondanella, ed., *Federico Fellini: Essays in Criticism* (New York: Oxford University Press, 1978), p. 4.

castilian și genera un monopol de stat pe actualități și documentare. Regimul cerea filme pioase și șovine. Rezultatul a fost o procesiune de drame despre războiul civil (*cine cruzada*), epopei, filme religioase și adaptări literare (inclusiv un *Don Quijote de la Mancha*, 1947, Rafael Gil, care-l compara pe eroul idealist cu Franco). La un nivel mai puțin prestigios, industria scotea filme muzicale populare, comedii și filme cu toreadori. Industria domestică furniza și locații pentru coproducții și proiecte străine filmate în deplasare.

La începutul anilor 1950 totuși, s-au ivit câteva contra-curente. Cea mai mare companie de producție a anilor 1940 a investit excesiv în producții de buget mare și s-a prăbușit. Ca reacție la abordarea superproducțiilor, mai multe filme de buget redus, între care e notabil *Brazde/ Surcos* (1951), au început să trateze probleme sociale, iar unele foloseau filmarea în locații autentice și actori neprofesioniști în manieră neorealistă. La școala de film IIEC (fondată în 1947), studenții puteau vedea filme străine pentru care era interzisă distribuția publică. În 1951, în timpul unei săptămâni de film italian, studenții IIEC au vizionat *Hoții de biciclete*, *Miracol în Milano*, *Roma, oraș deschis*, *Paisà* și *Cronica unei iubiri*. La puțin timp după acest moment, mai mulți absolvenți ai IIEC au fondat o publicație, *Objetivo*, care discuta idei neorealiste.

Efectul imediat al neorealismului e cel mai evident în opera celor mai bine cunoscuți regizori care s-au lansat în anii 1950, Luis García Berlanga și Juan Antonio Bardem. „B&B", cum au ajuns să fie cunoscuți, erau în prima promoție de absolvenți de la IIEC, iar la începutul anilor 1950 au colaborat la mai multe proiecte. *Bun-venit, domnule Marshall/ ¡Bienvenido, Míster Marshall!* (1951), scris de Bardem și regizat de Berlanga, e o fabulă umoristică ce amintește de *Miracol la Milano* al lui De Sica. Un oraș mic se transformă singur într-un stereotip pitoresc ca să beneficieze de Planul Marshall (**fig. 16.28**).

Extrem de popular în Spania, *Bun-venit, domnule Marshall* satiriza puterea în expansiune a Statelor Unite, persifla filmele hollywoodiene și genurile folclorice spaniole și lansa un apel tăcut la unitate populară. A dat tonul filmelor de mai târziu ale lui Berlanga precum *Calabuch* (1956), care satiriza cursa înarmării și promulga ceea ce urma să fie numită *la estética franquista* („estetica franchistă"), un tratament sardonic sau ironic al subiectelor aparent prudente.

*Bun-venit, domnule Marshall* a fost ales ca nominalizarea Spaniei la Festivalul de Film de la Cannes și, în ciuda controversei despre perspectiva sa „antiamericană", a primit o mențiune specială. Filmul i-a permis lui Bardem să treacă de la scris scenarii la regizat. A avut parte de succes internațional cu *Moartea unui ciclist/ Muerte de un ciclista* (1955), care a câștigat premiul pentru Cel mai bun film la Cannes, și cu *Strada mare/ Calle Mayor* (1956), care a câștigat Premiul criticii la Veneția.

Berlanga a amestecat impulsuri neorealiste înspre realism regional cu o predilecție către comedie sardonică. Bardem, din contră, favoriza o examinare sobră a stărilor psihologice. *Strada mare*, o incriminare aprigă a obtuzității de oraș mic și a egoismului masculin, amintește de *Vițeii/ I vitelloni*, însă fără umorul indulgent al lui Fellini (**fig. 16.29**). În mod similar, *Moartea unui ciclist* provine într-o oarecare măsură din *Cronica unei iubiri*; ba chiar o are în distribuție pe Lucia Bosè, actrița principală a filmului lui Antonioni. Intriga lui Bardem arată cum o aventură între soția unui bărbat bogat și un profesor universitar e spulberată atunci când mașina lor lovește un biciclist. Montajul lui Bardem construiește un comentariu narativ asupra aventurii, iar cadrele mizanscenate în profunzimea câmpului amintesc de cele ale lui Antonioni. (**fig. 16.30**; de comparat cu fig. 16.4).

Pe măsură ce operele lui Berlanga, ale lui Bardem și ale altora au câștigat aprobare internațională, o cultură de film spaniolă alternativă a început să prindă contur. Apariția cinecluburilor în diverse universități a condus la organizarea unei conferințe la Salamanca în 1955. Acest eveniment a reunit cineaști, critici și cercetători într-o discuție despre viitorul cinematografului național. Bardem a denunțat filmul spaniol ca fiind

EL SOMBRE
CHAQUETILL
PEINET
ICILLA
FA

**16.28.** Învățătoarea dă lecții de cum să te îmbraci și să te comporți ca un clișeu de spaniol în *Bun-venit, domnule Marshall.*

**16.29.** Tineri pierde-vară dintr-un oraș mic (*Strada mare*).

**16.30.** Alienare și anomie în stil antonionian în *Moartea unui ciclist*.

„politic, inutil; social, fals; intelectual, inferior; estetic, nonexistent; iar industrial, bolnav“*. După denunțarea rostită de Bardem, acesta a fost arestat în timp ce filma *Strada mare* și nu a fost eliberat decât după proteste internaționale.

Discuțiile de la Salamanca nu au urnit industria, dar i-au încurajat pe cineaști să testeze limitele politicii guvernamentale. O asemenea rezistență a fost sprijinită de compania de producție UNINCI, fondată în 1951 și responsabilă pentru *Bun-venit, domnule Marshall*. În 1957, Bardem a intrat în consiliul director al UNINCI și l-a convins, la scurt timp după aceea, pe Luis Buñuel să revină în țară ca să facă un film. Guvernul a salutat reîntoarcerea lui Buñuel, iar scenariul i-a fost acceptat cu o singură modificare (despre care Buñuel pretindea că e o îmbunătățire). *Viridiana* (1961) a câștigat cel mai mare premiu la Festivalul de la Cannes, dar după ce oficialii Bisericii l-au declarat blasfemic, guvernul a cenzurat acest film postbelic spaniol extrem de celebru. UNINCI a fost dizolvată. Rebeliunea tinerilor cineaști și a criticilor mersese prea departe, iar experimentul în cadrul unui Neorealism Spaniol se încheiase.

Regizorii spanioli nu erau singurii care simțiseră impactul neorealismului. *Hoții de biciclete*, *Roma, oraș deschis* și alte filme lăsaseră o moștenire bogată. În capitolele următoare, vom întâlni adesea cineaști care construiesc pe fundațiile neorealismului, sondând realitatea socială și psihologică și creând convenții moderne de poveste și stil.

---

* În Virginia Higginbotham, *Spanish Film under Franco* (Austin: University of Texas Press, 1988), p. 28.

## CAPITOLUL 17

# CINEMATOGRAFUL EUROPEAN POSTBELIC: FRANȚA, SCANDINAVIA ȘI MAREA BRITANIE, 1945–1959

Neorealismul italian a furnizat un model influent de realism social și ambiguitate psihologică, dar nu era singurul curent major în Europa postbelică. Franța a obținut recunoaștere pentru prestigioasa ei „Tradiție a calității“, pentru întoarcerea mai multor regizori marcanți de dinaintea războiului și pentru experimentele unor cineaști moderniști. Vlăstarii scandinavi ai tradiției teatrale au ajutat la formarea unor convenții în recent apărutul cinema de artă. Cinematograful britanic, mai puțin înclinat spre experiment, s-a concentrat pe adaptări literare prestigioase, thrillere polițiste și comedii. Coproducțiile, exportul și festivalurile au ajutat toate aceste filme să-și găsească un public internațional.

## CINEMATOGRAFUL FRANCEZ AL DECENIULUI POSTBELIC

### Industria își revine

Înaintea ocupației naziste, sectorul de producție francez consta în mai multe firme mici, uneori înființate numai pentru a face un singur film. Chiar și Pathé și Gaumont, companiile majore integrate vertical, produceau puține filme ele însele. Închiriau dotări de studio către alte firme și făceau distribuție și exploatare de film. Sub naziști însă, producția a fost centralizată (vezi *Cinematografia germană în timpul nazismului* din Capitolul 12).

După Eliberarea din 1944, a redevenit de actualitate competiția fără reguli. Deși ocazional produceau filme de mare buget, Pathé și Gaumont nu puteau satisface piața. Cineaștii au fost forțați să revină la sistemul „artizanal“

Încă din timpul Primului Război Mondial, intelectualii francezi au avut un interes intens pentru cinema (vezi Capitolul 5). După 1945, entuziasmul lor, constrâns de război, a izbucnit din nou. Ocupația germană le-a interzis accesul la filmele americane timp de cinci ani, dar acum într-o singură lună puteau să vadă *Cetăţeanul Kane/ Citizen Kane*, *Asigurare de moarte/ Double Indemnity*, *Vulpile/ The Little Foxes* și *Șoimul maltez/ The Maltese Falcon*. Cinemateca franceză, care devenise clandestină în timpul războiului, a început să arate regulat filme mai vechi din toată lumea. În timp ce studenții se adunau în cafenelele pariziene și în săli de seminar să dezbată marxismul, existențialismul și fenomenologia, în egală măsură se îngrămădeau în cinematografe și petreceau ore întregi vorbind și scriind despre filme.

Atmosfera de „cinefilie" („iubire de cinema") trebuie să fi fost amețitoare. Mișcarea cinecluburilor se revigorase, iar până în 1954 existau 200 de cluburi cu aproximativ 100 000 de membri. Grupul laic al Bisericii Catolice dedicat educației publice a format o agenție care organiza proiecții pentru milioane de spectatori. Cursurile universitare începuseră să predea cinema și o disciplină academică numită „filmologie" era în curs de dezvoltare. Au apărut mai multe reviste de cinema, în mod notabil *L'Écran français* (publicată inițial în secret în timpul ocupației, apoi, din 1945, public), *La Revue du cinéma* (fondată în 1946), *Cahiers du cinéma* (1951) și *Positif* (1952). Imediat după sfârșitul războiului, editurile au lansat istorii ale filmului scrise de Georges Sadoul și lucrări teoretice de André Bazin, Jean Epstein, André Malraux și Claude-Edmonde Magny.

Anumite problematici au ieșit în evidență. În primul rând, centrală pentru gândirea despre film încă din epoca filmului mut fusese chestiunea cinemaului ca artă. Anumiți critici au argumentat că filmul era analog teatrului; alții sugerau că are mai multe în comun cu romanul. În același timp, mulți critici propuneau feluri proaspete de gândire privind stilul și tehnica. Bazin, de exemplu, răspundea revelației filmelor hollywoodiene din timpul războiului examinând potențialul estetic al mizanscenei în profunzime și al cadrelor lungi. Asemenea discuții au condus și la speculații mai abstracte. Teoria de cinema, ca investigație a naturii și funcțiilor cinematografului, a reînviat în acest mediu filosofic.

Cultura cinefilă postbelică a funcționat un timp îndelungat ca paradigma fermentului intelectual în jurul cinemaului. Ideile explorate de mai mulți gânditori străluciți au consolidat permanent studiile de cinema și realizarea filmelor. Din dezbaterile în cinecluburi, proiecția clasicilor ezoterici și a producțiilor recente hollywoodiene, precum și din articolele din *Cahiers du cinéma* și *Positif* se va naște Noul Val Francez în anii 1950.

---

de a găsi companii de producție mai mici sau producători individuali. În 1947, existau mai mult de 200 de firme înregistrate. Aproape toate aveau puțin capital, iar băncile ezitau să le finanțeze proiectele.

Problemele de producție erau intensificate de indiferența guvernului. În mai 1946, prim-ministrul Léon Blum și secretarul de stat al SUA James Byrnes au semnat un acord menit să elimine restricțiile de cotă pentru filmele americane stabilite înaintea războiului. Pactul garanta că exploatanții vor rezerva șaisprezece săptămâni din an pentru filme franceze; restul anului va fi încredințat „competiției libere". Deși acordul Blum-Byrnes a fost apărat ca o cale de a încuraja producția, lucrătorii din domeniul cinematografic au protestat, considerând că, de fapt, transforma Franța într-o piață deschisă pentru filmele americane. Rezultatele imediate le-au confirmat acuzația: la un an după acord, numărul filmelor americane importate a crescut de zece ori, iar producția franceză a scăzut. Odată cu interzicerea proiecțiilor duble și cu infiltrarea companiilor hollywoodiene în alte țări unde filmele franceze fuseseră binevenite, rămâneau mai puține spații de desfacere pentru producțiile locale.

Două măsuri guvernamentale au venit ca răspuns la indignarea industriei. La finalul lui 1946, guvernul francez a fondat Centrul Național al Cinematografiei (Centre National de la Cinématographie – CNC). Această agenție a demarat reglementarea industriei prin stabilirea standardelor de solvență financiară, prin asigurarea subvențiilor pentru realizarea filmelor și prin încurajarea documentarului și a demersurilor artistice. În fapt, CNC a constituit o revizie a organizării centralizate a producției sub regimul Vichy. Până în 1949, agenția a subvenționat regulat producția. În același an, guvernul a fondat Unifrance Film, o agenție de publicitate menită să promoveze filmul francez în străinătate și să coordoneze filmele care reprezentau țara în festivaluri. CNC-ul era parte dintr-un efort mai mare înspre planificare economică centralizată, care includea naționalizarea băncilor, a utilităților și a industriilor de transport.

Guvernul a mai făcut un pas înspre implementarea legislației protecționiste. O lege din 1948 fixa o nouă cotă de import de 121 de filme americane pe an, o cifră care a rămas aproape constantă în următorul deceniu. Aceeași lege asigura împrumuturi bancare semnificative pentru companiile stabile. Legislația iniția și o taxă pe bilete rezervată pentru finanțarea producțiilor viitoare. Dacă un film se dovedea de succes, aceste taxe pe bilete se acumulau într-un fond care urma să-i asiste pe producători în finanțarea proiectului următor. Această politică încuraja firmele să facă filme populare cu vedete și povești vandabile în avans. Un amendament din 1953 la lege crea un fond de dezvoltare pentru proiecte noi și includea o măsură pentru încurajarea scurtmetrajelor.

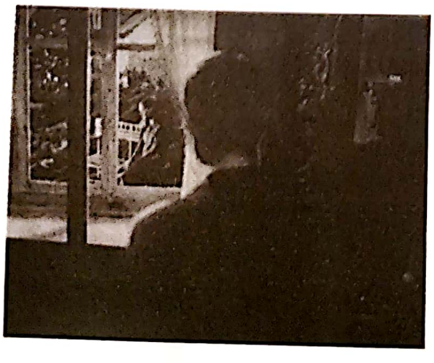
Sprijinul a ajutat la creșterea numărului de lungmetraje până la aproximativ 120 pe an. Deși industria nu și-a recâștigat niciodată puterea internațională de care se bucurase înainte de Primul Război Mondial, era relativ sănătoasă. Televiziunea nu se răspândise încă în Franța, iar mersul la filme era încă popular. Deși cele trei companii majore – Pathé, Gaumont și Union Général Cinématographique – dețineau sau aveau contracte cu cinematografele de premieră, producția lor totală a scăzut; Pathé a renunțat la producție cu totul și a căzut de acord cu Gaumont să-i alimenteze cu filme sălile. Casele de producție mai mari au fost capabile să acopere cererea exploatanților, devenind în acest fel distribuitori puternici. Școala națională de film, Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC), fondată în 1943, forma tehnicieni pentru meseriile din industrie. Coproducțiile, mai ales cu companiile italiene, au înflorit sub coordonarea CNC-ului.

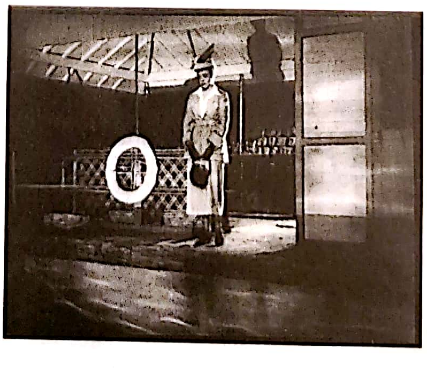
De-a lungul anilor 1950 și 1960, publicul internațional s-a bucurat de filmele franceze: thrillere polițiste, comedii, filme de epocă sau croite pentru actori celebri. Cele mai mari vedete locale – Gérard Philipe, Jean Gabin, Yves Montand, Fernandel, Simone Signoret, Martine Carol și Michèle Morgan – au devenit celebre în toată lumea. Iar Franța, alături de Italia, a intrat la scurt timp în avangarda curentelor moderniste din epocă. Interesul spectatorilor pentru cinema ca parte din cultura artistică (vezi caseta *Cultura franceză cinefilă postbelică* din acest capitol), alături de condițiile de muncă relativ artizanale ale companiilor de producție mai mici, le-au permis unor scenariști și regizori să experimenteze cu forma cinematografică și stilul.

## Tradiția calității

Primul deceniu al cinemaului francez postbelic a fost dominat de ceea ce un critic în 1953 boteza „Tradiția calității“ (cunoscută și drept „Cinemaul de calitate“). Inițial, termenul era destul de vast, dar în curând a ajuns să fie identificat cu anumiți regizori și scenariști.

Tradiția calității își propunea să fie cinema de prestigiu. Se baza în mare măsură pe adaptări ale clasicilor literaturii. Adesea scenaristul era considerat egalul creativ sau chiar superiorul regizorului. Actorii erau atrași din rangurile înalte ale celebrităților sau din principalele teatre. Filmele erau adesea îmbibate de romantism, mai ales de tipul făcut celebru de realismul poetic înaintea războiului (vezi *Realismul poetic* din Capitolul 13). Poveștile tind să-i plaseze pe îndrăgostiți într-un mediu social insensibil sau amenințător; cel mai frecvent, iubirile se încheie tragic. Femeia e constant idealizată, tratată ca misterioasă și intangibilă **(fig. 17.1, 17.2)**. Stilistic, mare parte din Tradiția calității se aseamănă cu dramele romantice de categoria A ale cinematografului hollywoodian și britanic, precum *Arcul de Triumf/ Arch of Triumph* (1948) și *Scurtă întâlnire/ Brief Encounter* (1945). Toate resursele filmelor de studio – decoruri somptuoase, efecte speciale, ecleraj sofisticat și costume extravagante – erau folosite pentru a amplifica aceste povești rafinate despre pasiune și melancolie.





**17.1.** *stânga* Multe filme din Tradiția calității stăruie asupra momentului în care protagonistul masculin e captivat de imaginea distantă a unei femei (*Simfonia pastorală*).

**17.2.** *dreapta* *Diavolul în corp*: Noaptea, o femeie își așteaptă iubitul pe faleză, iar camera alunecă înspre ea în timp ce reflexiile valurilor se joacă pe corpul ei.

În anumite feluri, Cinemaul de calitate prelungea convenții dezvoltate sub ocupație. Francezii perfecționaseră un romantism literar, dependent de studiouri, care culminase în colaborarea dintre Marcel Carné și Jacques Prévert la *Copiii paradisului/ Les enfants du paradis* (vezi *Filme din perioada ocupației* din Capitolul 13). Între cele mai celebre filme din canonul Calității se află primul proiect postbelic Carné-Prévert, *Porțile nopții/ Les Portes de la nuit* (1946). În această alegorie, un cuplu tânăr fuge de contrabandistul care o ținea pe femeie ca amantă. Pe durata nopții, se întâlnesc cu personajul Destinului, un vagabond care îi previne încontinuu de soarta lor. Un film exorbitant de scump, cu decoruri exterioare colosale (**fig. 17.3**) și un chei fabricat, *Porțile nopții* a fost un eșec financiar. Carné și Prévert nu au mai colaborat niciodată, dar Carné a persistat în eforturile sale de a realiza un cinema simbolic, cel mai pregnant în *Juliette sau cheia visurilor/ Juliette ou la clef des songes* (1951).

Mai mult succes a avut echipa de scenariști formată din Jean Aurenche și Pierre Bost. După ce au lucrat sub ocupație, au intrat în ascensiune rapidă în perioada postbelică, realizând adaptări după clasicii literaturii. Aurenche și Bost au devenit scenariștii-prototip pentru Tradiția calității. *Simfonia pastorală/ Symphonie pastorale* (1946), pentru care au adaptat romanul lui André Gide, pune accentul pe atracția fatidică a unui tată și a fiului lui pentru aceeași fată nevăzătoare. *Diavolul în corp/ Le Diable au corps* (1947) folosește flashbackul ca să spună o altă poveste despre iubire adolescentină pierdută: în timp ce masele sărbătoresc cu voioșie finalul Primului Război Mondial, adolescentul François își rememorează aventura cu Marthe, logodnica unui soldat. *Diavolul în corp* a solidificat reputația protagonistului său, Gérard Philipe, și i-a ocazionat regizorului Claude Autant-Lara primul succes postbelic. Aurenche și Bost urmau să colaboreze frecvent cu Autant-Lara.

Filmul scris de Aurenche și Bost care a avut cel mai mare succes în afara Franței a fost *Jocuri interzise/ Jeux interdits* (1952), regizat de René Clement. Aici, doi copii înlocuiesc cuplul romantic. În timpul celui de-Al Doilea Război Mondial, o familie de fermieri primește o fetiță orfană refugiată. Ea și mezinul familiei încep să adune animale moarte și să le îngroape în morminte elegante (**fig. 17.4**). Filmul are o tușă buñueliană în maniera în care ritualurile morbide ale copiilor satirizează fără știrea lor obsesia pentru moartea a Bisericii. În ansamblu totuși, Aurenche și Bost își tratează subiectul cu lirism, contrastând rivalitățile dintre familiile de săteni cu devotarea copiilor unul față de celălalt și împăcarea lor cu moartea.

Tradiția calității cuprindea și alte echipe scenarist-regizor. Una dintre cele mai notabile era formată din Charles Spaak, care scrisese multe dintre cele mai celebre filme ale anilor 1930, și din André Cayatte, un avocat care a început în anii 1950 să facă filme despre probleme sociale. Ca alte produse ale Tradiției calității, filmele Cayatte-Spaak, precum *S-a făcut dreptate/ Justice est faite* (1950) și *Suntem toți asasini/ Nous sommes tous des assassins* (1952) sunt proiecte dependente de studio și atent finisate; dar, criticând dur sistemul judiciar francez, evită romantismul uzual și își asumă o atitudine didactică, poate chiar moralizatoare.

**17.3.** Un decor de studio pentru *Porțile nopții*; precum *Copiii paradisului*, filmul are un decor realizat de Alexander Trauner.

**17.4.** Ritualuri morbide în *Jocuri interzise.*

Majoritatea regizorilor din Tradiția calității erau tineri care și-au început carierele după apariția sonorului, de obicei în perioada ocupației. Relativ detașat de ei era contemporanul lor Henri-Georges Clouzot, care câștigase recunoaștere cu *Corbul/ Le Corbeau* (1943; vezi *Filmele din perioada ocupației* din Capitolul 13). Clouzot și-a câștigat un renume internațional specializându-se în filme caustice de suspans precum *Quai des orfèvres* (1957), *Salariul groazei/ Le Salaire de la peur* (1953), și *Diabolicele/ Les Diaboliques* (1955). Clouzot, precum echipele scenarist-regizor, continua tradiția atent controlată scenaristic a poveștilor de dragoste și thrillerelor asociate cu cinemaul francez al anilor 1930–1940.

### Întoarcerea regizorilor veterani

În timp ce regizorii tineri creșteau în importanță, bărbați mai în vârstă precum Marcel L'Herbier, Abel Gance și Jean Epstein își continuau munca în film. Cu posibila excepție a filmului *Maestrul furtunilor/ Le Tempestaire*, al lui Epstein, niciun film al acestor regizori n-a mai avut un mare impact asupra cursului cinemaului francez. O influență mai mare a venit dinspre generația de mijloc, regizori care și-au început carierele în anii 1920 și 1930. Julien Duvivier, René Clair, Max Ophüls, Jean Renoir și alții migraseră la Hollywood, dar după încheierea războiului s-au întors în Franța.

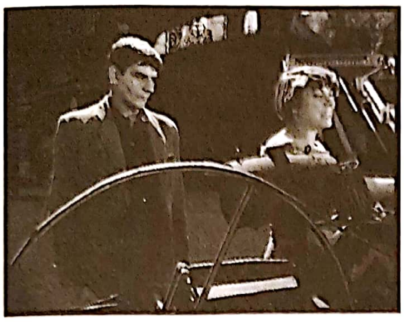
Julien Duvivier fusese un regizor marcant al epocii mute și al realismului poetic (vezi *Realismul poetic*, din Capitolul 13). Întors în Franța, s-a dovedit expert în thrillere (*Panică/ Panique*, 1946; *Vremea asasinilor/ Voici le temps des assassins*, 1956) și în comedii (*Micul univers al lui Don Camillo/ Don Camillo*, 1951). A căutat și experimente narative. *Sub cerul Parisului/ Sous le ciel de Paris* (1951) trasează dramele personale ale mai multor personaje în cursul aceleiași zile (**fig. 17.5**). Similar, *Marie-Octobre* (1959) se limitează la o singură noapte, când foști luptători ai Rezistenței se adună să expună pe cineva din grup ca trădător. În *Sărbătoare pentru Henrietta/ La fête à Henriette* (1952), scenariștii se ceartă pe intriga filmului lor următor, iar secvențele alternative sunt dramatizate pentru noi. Deși câțiva critici tineri l-au judecat a fi prea conformist, ingeniozitatea și suplețea continue dovedite de Duvivier i-au adus admirația generațiilor următoare ca emblemă a tradiției clasice franceze.

Alți regizori exilați și-au restabilit reputațiile. Au oferit o alternativă la Tradiția calității – cea a unui regizor veteran îndatorat nu scenariștilor săi, ci unui nucleu de bază de asistenți și tehnicieni care îi pot permite să-și exprime propria personalitate.

René Clair, de exemplu, s-a întors dintr-o ședere în Anglia și la Hollywood de succes moderat ca să regizeze șapte lungmetraje. Și-a stabilit continuitatea cu tradiția nativă prin *Tăcerea e de aur/ Le Silence est d'or* (1947). Maurice Chevalier interpretează un producător de film de la începuturile cinematografului care supervizează o aventură amoroasă (**fig. 17.6**). Filmele ulterioare au continuat munca lui Clair în comedie lejeră, dar mai multe au fost drame, racordate la gustul dominant al Cinemaului de calitate. În tot acest timp, Clair a reținut o parte din exuberanța operelor sale de început, adesea omagiind cinemaul mut (**fig. 17.7**).

Max Ophüls a regizat patru filme la Hollywood înainte să se întoarcă la Paris, unde lucrase cu un deceniu în urmă. Și-a revigorat cariera cu patru filme: *Caruselul/ La Ronde* (1950), *Plăcerea/ Le Plaisir* (1952), *Doamna de.../ Madame de...* (1953) și *Lola Montès* (1955). La fiecare film, Ophüls lucra cu aceiași colaboratori: scenaristul Jacques Natanson, directorul de imagine Christian Matras, designerul vestimentar Georges Annenkov și scenograful Jean d'Eaubonne. Toate cele patru filme erau adaptări literare plasate în locații și epoci pitorești; toate aveau în distribuție celebrități internaționale, decoruri splendide, muzică plăcută și costume extravagante.

Și totuși, acestea nu erau filme de prestigiu obișnuite. *Caruselul* a stârnit controverse pentru tratarea dezinvoltă a promiscuității, iar *Lola Montès* a provocat o avalanșă de atacuri care a dus la o scrisoare deschisă din partea mai multor regizori importanți în apărarea filmului. Refuzând predicile sau indignarea morală, Ophüls observă detașat ritualurile erotice la toate nivelurile societății. Cucerirea sexuală de regulă nu aduce plăcere de durată, cu atât mai puțin pentru masculii prădători și necugetați care abundă în filmele lui Ophüls. În schimb, Ophüls subliniază subterfugiile prin care femeile își satisfac dorințele. Poveștile de



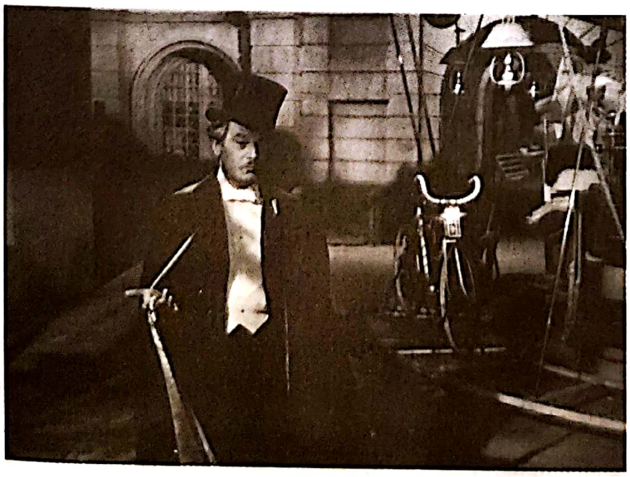
**17.5.** Un sculptor frământat care recurge la omucidere este unul dintre mulții parizieni ale căror cărări se întretaie în *Sub cerul Parisului.*

**17.6.** Chevalier regizează în *Tăcerea e de aur*, omagiul adus de Clair filmului mut.

**17.7.** O secvență în sala de bal din *Marile manevre/ Les grands manoeuvres* (1955), cu un cuplu de dansatori văzuți printr-un iris alb (o mască rotundă) creat de privitul printr-un ziar rulat.

dragoste decepționată pe care le-a prezentat în filmele americane au lăsat loc unei tratări mai explicite a identității sexuale feminine. În *Lola Montès,* personajul eponim e o curtezană care avansează în societate și ajunge artistă de circ, un obiect al fanteziei, însă lipsită de viață, retrasă și cu totul artificială.

Filmele se concentrează pe legături amoroase neoficiale, relații extraconjugale și inocență sedusă – toate subiectele trădând rădăcinile lui Ophüls în teatrul și opereta anilor 1920. Cineastul ne distanțează de personajele lui prin mijloace variate – prin ironie, printr-un simț al construcției narative predeterminate pe care protagoniștii nu o conștientizează și, mai ales, printr-un narator care ni se adresează direct. În *Lola Montès,* maestrul de ceremonii e cel care-i ghidează pe spectatorii de la circ, și pe noi, în episoadele din trecutul Lolei. În *Caruselul,* naratorul se plimbă pe ceea ce pare a fi o stradă, se urcă pe o scenă de teatru să ni se adreseze și apoi ni se deconspiră a se afla într-un studio de film, învârtind caruselul – care e simbolul din film pentru dansul nesfârșit al iubirii (**fig. 17.8**).



**17.8.** Un maestru de ceremonii (*meneur de jeu*) în *Caruselul.*

O conștiință de sine comparabilă impregnează stilul filmului. Într-o perioadă în care alți regizori urmau impulsul neorealist către simplitate în mizanscenă și filmare, Ophüls reclamă tot artificiul cinematografului francez de studio ca să creeze lumea sa rococo de restaurante, saloane, săli de bal, mansarde ale artiștilor și străzi pavate. Liniile compozițiilor lui sunt arabescuri ce amintesc de curbele dantelate ale scrisului de pe generic. Camera sa plutește în mod similar, urmărind personajele în timp ce se plimbă, dansează, flirtează sau gonesc către destinele lor. Chiar în mai mare grad decât în filmele hollywoodiene, cele franceze revin la tradiția așa-zisei „camere dezlănțuite“ (*entfesselte camera*) din cinemaul german de studio al tinereții lui (vezi *Modernizarea tehnologică a studiourilor germane* din Capitolul 5).

Aceste tendințe ale operei lui Ophüls sunt evidente într-un singur cadru din *Caruselul* (**fig. 17.9–17.13**). La un anumit nivel, jocul între ascunderea și dezvăluirea acțiunii repetă ritmul frustrării și satisfacerii dorinței în episoadele narațiunii, dar pura însuflețire din dansul grațios al camerei cu personajele este în sine o sursă de plăcere pentru spectatori – și pentru regizor. James Mason a scris într-un poem despre Ophüls: „Dacă un cadru nu cere șine/ Îi ia lui Max starea de bine... Când a rămas făr' macara/ L-a copleșit tristețea grea.“*

Dintre regizorii exilați în perioada interbelică, Jean Renoir a fost ultimul care s-a întors în Franța, lucrând numai sporadic. A continuat să locuiască în Beverly Hills, predând ocazional la universități din Los

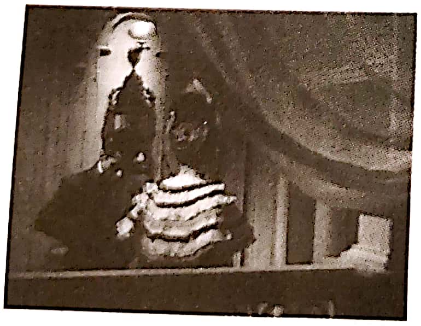
---

* În Andrew Sarris, ed., *Interviews with Film Directors* (Indianapolis, IN: Bobbs-Merrill, 1967), p. 295. În original: „A shot that does not call for tracks /is agony for poor dear Max... / Once, when they took away his crane / I thought he'd never smile again.“

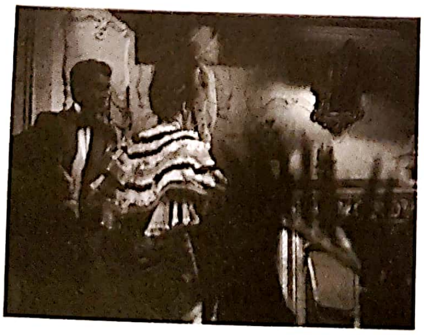
Angeles, până la moartea sa în 1979. După două filme postbelice făcute la Hollywood, a preluat o coproducție americano-britanică filmată în India, *Fluviul/ The River* (1951). Renoir a pretins că în India a deprins o viziune mai senină și mai tolerantă asupra vieții: „Singurul lucru pe care-l pot aduce în acest univers ilogic, iresponsabil și crud e iubirea mea."[*] Filmele lui ulterioare au pus în echilibru venerarea voluptății naturii și meditația asupra artei, capabilă să prezerve valorile umane.

În *Fluviul*, tema artei și a naturii se întrepătrund. Trei fete adolescente se maturizează într-un oraș bengalez de pe malul fluviului. Harriet, care narează filmul din perspectiva femeii ajunse la vârsta adultă, scrie poezie și visează povești. Valerie, fata cea mai mare, se îndrăgostește de un veteran american rănit, în timp ce Melanie, fiica unui tată britanic și a unei mame indience, se resemnează în tăcere cu rolul ei în societatea indiană și-l îndeamnă pe soldatul torturat să „accepte totul". Renoir ține delicat în echilibru cele două culturi, vestică și indiană, contrapunând intrigile fantastice ale fetelor cu ritualurile sezoniere ale comunității indiene. Fetele sunt inițiate în vârsta adultă prin ciclul vieții: moartea unui frate mai mic, nașterea unei surori. În ultimul cadru, camera se ridică deasupra celor trei fete care reacționează neliniștite la primele țipete ale bebelușului (**fig. 17.14**). Fluviul care curge neîntrerupt devine centrul imaginii (**fig. 17.15**), în timp ce ritmurile naturii încadrează pasiunile continue ale vieții cotidiene. Vesticii pot învăța această acceptare prin intermediul artei, așa cum se sugerează în poemul lui Harriet: „Fluviul curge, lumea se-nconjoară/ Răsărit și lampă; amiază și seară. Urcă soare după zi, noapte, stele, lună; Ziua se-ncheie, sfârșitul va să vină."[**]

**17.9.** *Caruselul:* când soția vinovată îl vizitează pe tânărul poet, el se grăbește să o întâmpine.



**17.10.** Într-un gest reflexiv care anunță artificialitatea desăvârșită a decorului, camera trece prin perete s-o arate intrând.



**17.11.** Pe măsură ce cuplul avansează către salon, Ophüls îi „pierde" și apoi îi „găsește" printr-o joacă cu recuzita care pe moment ne blochează vederea.

În timpul anilor 1940, cariera lui Renoir era într-un con de umbră. Cinecluburile franceze au început recuperarea lui Renoir târziu în acest deceniu, iar numărul din ianuarie 1952 al revistei *Cahiers du Cinéma* a propus o reevaluare a carierei lui care să coincidă cu premiera franceză a filmului *Fluviul*. Eseul esențial al lui André Bazin, „Renoir – operele franceze", argumenta că i se datorează o contribuție unică la cinemaul național. Anii 1950 au adus o creștere semnificativă a cotei lui în rândul criticilor. Un forum al criticilor din 1958, de la Expoziția Universală din Bruxelles, a votat *Iluzia cea mare/ La grande illusion* drept unul dintre cele mai bune douăsprezece filme ale tuturor timpurilor. După apariția, în 1965, a versiunii remontate a filmului *Regula jocului/ La regle du jeu*, mulți critici l-au declarat pe Renoir artistul suprem al cinematografului.

Și totuși, puțini critici și-ar fi bazat această evaluare pe opera postbelică a lui Renoir. În mod ironic, deși mulți regizori – unii, inspirați de Renoir – au exploatat tipul de mizanscenă în profunzime și de mișcări complexe de cameră pe care le-a preferat în anii 1930, el însuși a abandonat aceste tehnici. A dezvoltat, în schimb, un stil simplu, direct, uneori teatral, avându-l în centru pe actor. Următorul film după *Fluviul*, coproducția franco-italiană *Caleașca de aur/ La carrosse d'or* (1953), omagiază teatrul clasic italian (**fig. color 17.1**). Primul film postbelic în întregime francez – și cel mai popular –, *French Cancan* (1955), avea ca subiect pregătirea reprezentațiilor muzicale de la Moulin

---

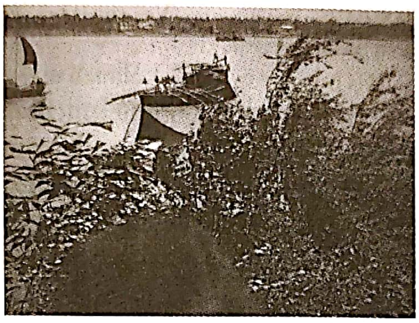
[*] În Christopher Faulkner, *The Social Cinema of Jean Renoir* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1986), p. 170.

[**] În original: „The river runs, the round world spins;/ Dawn and lamplight; midnight, noon./ Sun follows day, night, stars, and moon;/ The day ends, the end begins." (n.t.)

**17.12.** *stânga* Ea stă pe divan, iar camera se mai apropie un pic de fiecare dată când poetul ridică tremurând un strat de voal de pe chipul ei (*Caruselul*).

**17.13.** *dreapta* Când ridică ultimul voal, fața ei e în sfârșit descoperită.

**17.14.** *stânga* *Fluviul*: trei fete meditează asupra vieții noi.



**17.15.** *dreapta* ... iar camera lui Renoir se mută cu seninătate spre fluviul etern.

Rouge, din Paris. Prin *Testamentul doctorului Cordelier/ Le testament de Dr. Cordelier* (1959) a explorat tehnica specifică televiziunii de filmare cu mai multe camere ca să evite întreruperea jocului actoricesc. *Prânz pe iarbă/ Le déjeuner sur l'herbe* (1959) a folosit din plin transfocări și teleobiective, lăsându-le actorilor suficientă libertate de mișcare în timp ce operatorul îi urmărea cu camera.

Aceste filme post-*Fluviul* continuă preocuparea de dată recentă a lui Renoir pentru natură și artă. *Prânz pe iarbă* ia în derâdere inseminarea artificială și sărbătorește bucuria pasiunii nestăvilite, în timp ce *Dr. Cordelier* arată rezultatele grotești când se intervine, în stilul lui Dr. Jekyll, asupra naturii. *Caleașca de aur* tratează teatrul ca pe realizarea supremă: o împărtășire a experiențelor prin artificiu desfătător. În Technicolor, Renoir contrastează pastelurile palide ale curții viceregelui cu nuanțele luminoase, saturate din piesele *commedia dell'arte* italiene din secolele XV-XVIII (**fig. color 17.1**). O asemenea teatralitate a continuat să se manifeste până târziu în cariera lui Renoir: ultimul său film, *Micul teatru al lui Renoir/ Le petit théâtre de Jean Renoir* (1970), se încheie cu un cadru în care distribuția face o plecăciune în fața camerei. Într-adevăr, când nu filma, Renoir activa în teatru, scriind și regizând piese.

Dacă Renoir vedea arta ca pe o poartă spre natură, Jean Cocteau o trata ca pe o cale spre mit și supranatural. Cocteau se considera mai presus de toate poet, chiar dacă opera sa creativă conținea romane, piese de teatru, eseuri, desene, decoruri pentru scenă și filme. S-a aflat în centrul mai multor progrese în avangarda franceză de după Primul Război Mondial: baletele lui Serghei Diaghilev; picturile lui Pablo Picasso; muzica lui Erik Satie, Igor Stravinski și *Groupe des Six*; și cinemaul experimental de la începutul epocii sonore (vezi *Suprarealismul*, din Capitolul 8). După un deceniu de colaborări în teatru, Cocteau a început să scrie scenarii în timpul ocupației.

După război, Cocteau s-a întors cu toată seriozitatea la film. Colaborând frecvent cu compozitorul Georges Auric și cu actorul Jean Marais, Cocteau a regizat mai multe opere poetice autoreflexive, căutând să creeze o lume miraculoasă izolată de realitatea obișnuită și să comunice adevăruri ale imaginației prin simboluri evocatoare.

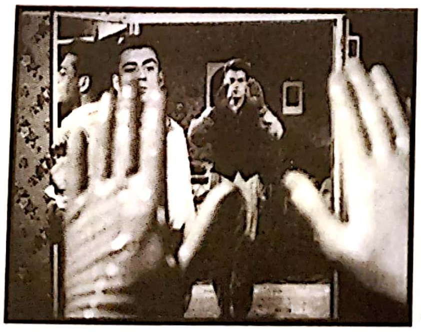
Dacă *Frumoasa și bestia/ La Belle et la Bête* (1945) rămâne un caz exemplar de adaptare cinematografică a unui basm, *Orfeu/ Orphée* (1950) s-a dovedit cea mai influentă operă a lui Cocteau din această perioadă. Filmul actualizează liber mitul lui Orfeu, poetul care a încercat să-și salveze soția, Euridice, de la moarte. Orfeu al lui Cocteau trăiește în Parisul contemporan, are un cămin burghez confortabil și o soție iubitoare. Dar devine fascinat de Prințesă, care vâjâie prin oraș într-o limuzină neagră și pare să-l fi răpit pe Cégeste, un poet mort ale cărui versuri criptice sunt difuzate prin radioul mașinii. Prințesa, un emisar al morții, se îndrăgostește de Orfeu și o răpește pe Euridice. În mitologia personală a lui Cocteau, poetul devine o ființă fermecată, curtând moartea în încercarea de a descoperi o frumusețe enigmatică.

În *Orfeu*, Cocteau creează o lume fantastică prin mijloace cinematografice izbitoare. Viața de după moarte, *la Zone*, e un labirint din ruine ale unor fabrici scrutate de spoturi luminoase puternice – simultan oraș bombardat și lagăr de deținuți. Morții se întorc la viață cu mișcările derulate înapoi, în timp ce prin mișcări în ralanti drumul spre lumea morții e reprezentat ca o plutire, o călătorie de somnambul. Oglinzile devin coridoarele dintre moarte și viață. Când Orfeu îmbracă mănușile magice, pătrunde prin cortina lichidă și tremurândă a oglinzii (**fig. 17.16**).

Cocteau a conceput imagini bogate care puteau fi traduse în mai multe medii, confirmându-și astfel credința că poetul nu este doar un scriitor, ci un creator de magie prin orice mijloace ale imaginației. Cariera lui e prototipul interesului intens pe care scriitori creativi precum Jean-Paul Sartre, Claude Mauriac, Françoise Sagan și Raymond Queneau l-au manifestat pentru cinema. În plus, loialitatea lui Cocteau pentru un cinema al viziunii sau chiar obsesiei proprii i-a influențat ulterior pe regizorii Noului Val Francez și pe cei ai avangardei americane.

Deși Clair, Ophüls, Renoir și Cocteau și-au reafirmat identitățile distinctive în perioada postbelică, niciunul nu a reprezentat o provocare radicală pentru cinematograful de prestigiu. Alți doi regizori au ajuns, de asemenea, la un compromis cu Tradiția calității în timp ce reînsuflețeau aspecte ale tradiției realiste a anilor 1930. Primul lungmetraj al lui Roger Leenhardt, *Ultimele vacanțe/ Les Dernières Vacances* (1947), seamănă cu producțiile Aurenche-Bost contemporane prin tratarea iubirii pierdute a unui tânăr, însă intriga scoate în evidență și factorii economici într-un mod deloc tipic pentru Cinemaul de calitate.

Jacques Becker a conferit filmului de cartier al anilor 1930 un nou realism al amplasării (**fig. 17.17**). *Casca de aur/ Casque d'or* (1952) e o dramă plasată în *Belle Époque* despre viața în rândul infractorilor și criminalilor. Iubirea blestemată dintre Marie și tâmplarul Jo, înălțată de romanțarea radioasă a femeii enigmatice (**fig. 17.18**), creează o ambianță nu foarte îndepărtată de Cinemaul de calitate. *Groapa/ Le Trou* (1960), povestea unei evadări din închisoare, se concentrează atât pe mecanica acestui proces, cât și pe încrederea necesară între deținuții care cooperează pentru a reuși să iasă. Mulți critici au văzut în filmul lui Becker un apel umanist la unitate colectivă, care amintește de filmele Frontului Popular din anii 1930.



**17.16.** *Orfeu*: oglinda ca prag și cortină.

## Noi regizori independenți

O clauză a legii din 1953 pentru sprijinul cinematografiei încuraja scurtmetrajul de calitate artistică, și mai mulți cineaști au folosit această prevedere pentru a realiza filme ambițioase. Veteranul Jean Grémillon și mai maturii Roger Leenhardt și Jean Mitry au făcut mai multe scurtmetraje în această perioadă, însă talentele cele mai notabile au aparținut unei generații mai tinere. Alain Resnais, Georges Franju și Chris Marker au debutat cu documentare poetice de scurtmetraj (vezi Capitolul 21). Alexandre Astruc și-a lansat cariera cu *Cortina rubinie/ Le Rideau cramoisi* (1952), un scurtmetraj simbolic lipsit de dialoguri ce amintește de Poe. Scurtmetrajul de ficțiune al lui Agnès Varda, *La Pointe courte* (1954), are un realism regional ce amintește de *Pământul se cutremură/ La Terra trema*, însă prezintă deopotrivă compoziții abstracte și un montaj stilizat, discontinuu al conversațiilor (vezi *Noul Cinema: Malul Stâng* din Capitolul 20). În operele lui Astruc și Varda, găsim primele undulații discrete ale Noului Val.

**17.17.** *Antoine și Antoinette/ Antoine et Antoinette* (1947, Becker): filmare în locații autentice în metroul din Paris.

**17.18.** Simone Signoret în rolul lui Marie, văzută prin ochii iubitului ei în *Casca de aur*.

Mai central pentru cinemaul de public larg al vremii a fost excentricul purtător de pălării Stetson Jean-Pierre Melville. (Un iubitor înfocat al culturii americane, și-a schimbat numele în onoarea lui Herman Melville.) În 1946, a devenit producător ca să poată regiza. A lucrat independent, într-un final devenind proprietarul studioului în care făcea filme. A produs, regizat, scris, montat și, din când în când, a jucat în filmele sale, afirmând la un moment dat că n-a avut niciodată suficienți angajați să scoată un generic final de lungime decentă.

Primul film al lui Melville, *Tăcerea mării/ Le Silence de la mer* (1949), pare acum una dintre cele mai experimentale opere din vremea sa. În timpul ocupației germane, un funcționar e însărcinat să trăiască alături de un bătrân și nepoata acestuia. Funcționarul încearcă, în franceză împleticită, să-i antreneze în conversație, dar ei îl ignoră și nu vorbesc niciodată în prezența lui. O tăcere tensionată învăluie aproape fiecare secvență. Cele mai fine zgomote, mai ales ticăitul unui ceas, devin vivace. Nararea vocii din *off* adesea repetă cutezător ceea ce arată imaginile, și uneori chiar anunță dialogul prin replici precum „Și el a zis…“. Pe măsură ce nazistul devine tot mai înfrânt de cei doi, la rândul lui alunecă în tăcere și nu mai poate vorbi liber cu prietenii din afara domiciliului. După toate acestea pleacă. Nepoata, cu o privire inexpresivă, vorbește într-un final: „Adieu“.

O libertate similară a tratării domină *Copiii teribili/ Les Enfants terribles* (1950), adaptarea lui Melville după romanul lui Cocteau. Din nou, există un comentariu din *off* (rostit de Cocteau), care se amestecă printre replicile personajelor și aproape devine un participant la dialog. Melville respectă mitologia personală a lui Cocteau – filmul se deschide cu o bătaie cu bulgări ce amintește de cea din *Sângele poetului/ Le sang d'un poète* (1932) – în timp ce conferă operei o conștiință de sine de factură teatrală. Personajele se uită sau vorbesc spre cameră, iar Melville tratează ocazional acțiunea ca și cum s-ar întâmpla pe o scenă (**fig. 17.19–17.21**). *Copiii teribili* reflectă tendința modernismului postbelic de a examina relația dintre film și celelalte arte.

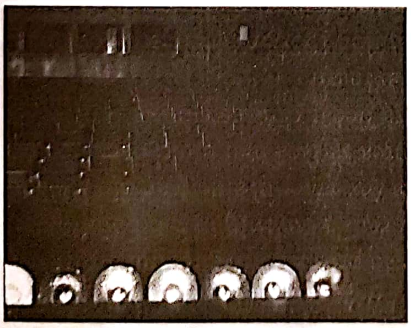
Melville și-a câștigat mare parte din faimă pentru filme seci, laconice cu gangsteri precum *Bob incendiatorul/ Bob le flambeur* (1955), *Denunțătorul/ Le Doulos* (1962), *Al doilea suflu/ Le Deuxième souffle* (1966) și *Samuraiul/ Le Samouraï* (1967). Bărbați fără expresivitate în trenciuri și cu pălării cu borul întors în sus bântuie pe străzi gri ca să se întâlnească în *piano bars*. Aproape complet impasibili, se poartă ca și cum ar fi văzut prea multe *noir*-uri hollywoodiene – conducând sedanuri americane, pledând loialitate amicilor lor, împărțind roluri pentru un jaf pe care-l plănuiesc. Melville lâncezește asupra tăcerilor lungi în timp ce pistolarii se măsoară unul pe altul, își privesc oglindirile sau înțeleg cu stoicism că o afacere a eșuat.

Filmele mustesc de tehnici flamboaiante – cameră din mână, cadre lungi, filmare cu lumină naturală (**fig. 17.22**). Melville a experimentat adesea cu narațiunea. Intriga din *Denunțătorul* exclude secvențe cruciale, conducându-ne să înțelegem greșit motivațiile eroului, la fel ca membrii bandei pe care pare să-i fi trădat. *Bob incendiatorul* include o secvență „ipotetică“, introdusă de naratorul extradiegetic: „Iată cum Bob a pus la cale fapta“. Apoi vedem jaful de la cazinou, derulat în tăcere (**fig. 17.23**). Acesta e foarte diferit de felul în care se întâmplă lovitura în final (**fig. 17.24**).

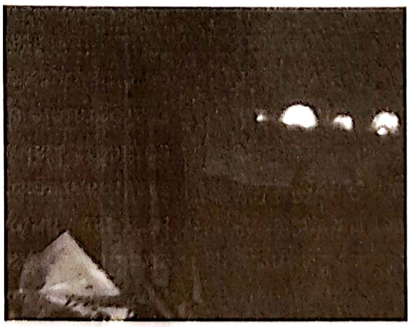
Melville adora să vadă filme. („Să fii spectator e cea mai bună profesie din lume.“*) Multe dintre filmele lui sunt omagii pentru cinemaul american (**fig. 17.25**),

---

* În Rui Nogueira, ed., *Melville on Melville* (New York: Viking, 1971), p. 64.



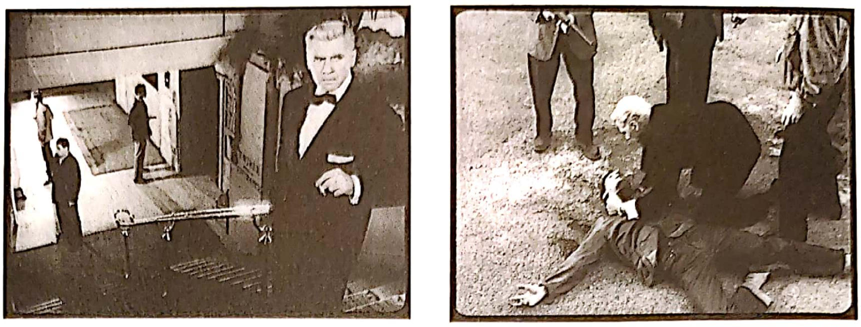
**17.19.** *Copiii teribili*: o secvență începe cu un cadru către auditoriu…



**17.20.** …camera se retrage să arate o cortină văzută printr-un geam…

**17.21.** …apoi panoramează spre stânga ca să ne arate dormitorul copiilor.

**17.22.** Un cadru spontan din *Doi bărbați în Manhattan/ Deux hommes dans Manhattan* (1958), unde Melville a lucrat ca propriul director de imagine.



**17.23, 17.24.** Versiuni alternative ale jafului în *Bob incendiatorul.*

**17.25.** În *Tăcerea mării*, Melville omagiază mizanscena în profunzime din *Cetățeanul Kane* (de comparat cu fig. 10.25).

iar Melville a infuzat în filmul francez o energie îndrăzneață preluată din filmele hollywoodiene de serie B. Dacă Renoir a fost tatăl Noului Val, Melville i-a fost naș.

## RENAȘTEREA SCANDINAVĂ

Danemarca și Suedia s-au dovedit a avea cele mai influente cinematografii nordice. Ca în cazul neorealismului și al cinematografiei franceze, primele contribuții la cinemaul de artă al anilor 1940 au fost făcute în timpul războiului.

Danemarca a avut o industrie de film solidă în anii 1910, care însă și-a pierdut statura internațională după Primul Război Mondial. Târziu în anii 1930, cinemaul danez a câștigat un pic de teren, în general datorită politicilor guvernamentale generoase care taxau prețul biletelor pentru a crea un fond pentru realizarea de filme artistice și culturale.

Germanii au invadat Danemarca în 1940. Ca în alte locuri, interdicția naziștilor pe importul filmelor din țările Aliaților a îmboldit producția domestică. Filmele documentare și educaționale au continuat să fie făcute sub ocupație, dar cel mai important film, realizat pentru firma cea mai puternică a țării, Palladium, a fost *Dies Irae/ Vredens dag* (1943). Acest studiu sumbru al vrăjitoriei și dogmei religioase într-un sat din secolul al XVII-lea a marcat întoarcerea lui Dreyer la regia unui lungmetraj danez după aproape două decenii. Filmul a făcut furori și a fost interpretat la scară largă ca o alegorie antinazistă. Când a fost distribuit în afara țării după război, s-a dovedit la fel de controversat, dar mai degrabă pentru ritmul solemn, tehnica austeră (**fig. 17.26**) și ambiguitățile sale contrariante. *Dies Irae* l-a readus pe Dreyer pe scena internațională a filmului (vezi caseta *Carl Theodor Dreyer* din acest capitol).

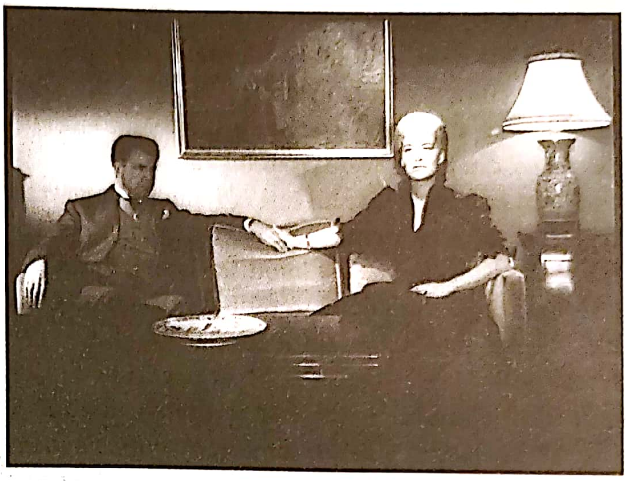
Cinematografia suedeză fusese într-un con de umbră de când Victor Sjöström și Mauritz Stiller au fost ademeniți la Hollywood. Suedia nu a fost invadată de naziști, însă propria politică de neutralitate a exclus orice filme străine considerate de propagandă. Lipsa de concurență a stimulat industria locală. În 1942, cel mai mare studio, Svensk Filmindustri, l-a angajat la cârmă pe Carl Anders Dymling. El l-a adus pe Sjöström ca supervizor artistic al producției, un gest

**17.26.** Ecleraj clarobscur și prestație actoricească lentă în *Dies irae.*

## CARL THEODOR DREYER

Între generația lui Sjöström și Stiller, care și-au făcut primele filme în 1912, și generația care a început să lucreze în anii 1930, un singur regizor scandinav a câștigat renume în jurul lumii. Dreyer a prefigurat regizorul călător „internațional" din perioada postbelică, făcând filme în Danemarca, Suedia, Norvegia, Germania și Franța, în mod notabil *Patimile Ioanei d'Arc* și *Vampyr* (vezi *Carl Dreyer: regizor european*, din Capitolul 8). A urmat un deceniu fără activitate, întrerupt de câteva documentare de scurtmetraj și de *Dies irae*. După suedezul *Doi oameni/ Två människor* (1945), Dreyer a făcut *Cuvântul/ Ordet* (1954) și *Gertrud* (1964), ambele în Danemarca. A murit în timp ce plănuia un film despre viața lui Iisus.

Primele filme ale lui Dreyer i-au arătat atașamentul față de compoziții statice, cu un înalt grad de picturalitate, care alternau cu prim-planuri ale expresiilor faciale actoricești. În *Patimile Ioanei d'Arc* și *Vampyr* a explorat și mișcări neobișnuite de cameră – rotații gimnastice în primul, mișcări de urmărire subtil derutante în cel din urmă. După *Vampyr*, Dreyer s-a convins că filmul sonor necesita o tehnică mai „teatrală". Ultimele sale patru filme, toate adaptări ale unor piese de teatru, sunt în linii mari constrânse la decoruri interioare și își dezvoltă acțiunea prin conversații îndelungate. Folosind cadre foarte lungi, Dreyer înregistrează dialogurile în compoziții rigide, armonioase (**fig. 17.27**). Camera descrie un arc grațios de-a lungul saloanelor în timp ce personajele se mută de la canapea la masă, de la cadrul ușii înspre pat. „Mișcarea de cameră", a scris el, „conferă un ritm frumos și calm"*. Versiunea lui Dreyer de modernism recunoaște sursa filmului în textul literar și creează un cinema „minimal" al ritmului minuțios variat, mult mai potolit decât teatralitatea agresivă a unor Visconti sau Bergman.



**17.27.** O conversație în *Gertrud*.

Prin stilul său auster, Dreyer prezintă misterul inefabil al credinței și dragostei. În *Dies irae*, Anne merge la rug recunoscând că e vrăjitoare, dar ne întrebăm dacă nu cumva e convinsă numai de comunitate că e vinovată. *Cuvântul* se încheie cu una dintre cele mai îndrăznețe secvențe din istoria filmului: un miracol creat de credința unui copil. În *Gertrud*, femeia care pretinde devotament absolut se retrage în izolare, venerând un ideal al iubirii pure.

Filmele lui Dreyer n-au avut succes popular, dar tenacitatea lui neclintită în interiorul industriei de film comercial și explorarea lui riguroasă a tematicilor puternice i-au adus stima criticilor. Contribuțiile lui la tehnica modernistă i-au influențat pe Jean-Luc Godard, Jean-Marie Straub și pe alți regizori tineri.

---

* În Andrew Sarris, *Interviews with Film Directors*, p. 111.

---

considerat simbolic pentru întoarcerea la marea tradiție suedeză.

După încheierea războiului, cinematografiile daneză și suedeză au beneficiat de recuperarea economică a Scandinaviei. Producția anuală de film era în medie de 15–20 de lungmetraje în Danemarca și un număr dublu în Suedia – cifre mai mici decât vârfurile din timpul războiului, dar tot remarcabile pentru țări mici. Aici, realizarea de filme de calitate era mai ieftină. Producția era dominată de companii mari care insistau pe bugete mici și programe scurte de filmare. În 1951, Suedia a introdus o taxă pe divertisment, asemănătoare cu cea daneză, pentru a subvenționa filme artistice.

În afară de Dreyer, cei mai celebri cineaști nordici ai deceniului postbelic au fost suedezi. Precum Sjöström și Stiller, majoritatea acestor bărbați aveau legături cu bogata tradiție teatrală. În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, norvegianul Henrik Ibsen și suedezul August Strindberg au făcut celebră drama scandinavă în întreaga lume. Ambii dramaturgi au avut o înclinație spre fantezie și expresionism, iar piesele lor adesea foloseau simboluri complexe ca să sugereze stările emoționale ale personajelor. Strindberg dezvoltase o dramaturgie intimă, psihologică numită *Kammerspiel*, sau „piesă de cameră". Tipic, *Kammerspiel*-ul era amplasat într-o singură scenografie și pus în scenă într-un teatru mic care aducea publicul aproape de actori (vezi *Kammerspiel* din Capitolul 5). Dintre cineaștii marcați de aceste curente moderniste, cei mai influenți au fost Alf Sjöberg și Ingmar Bergman (pentru mai multe despre cel din urmă, vezi Capitolul 19).

După ce a făcut un film în 1929, Sjöberg a devenit regizorul cel mai important al Teatrului Dramatic Regal din Stockholm. S-a întors la cinema în 1939 și a realizat mai multe filme în timpul războiului. Unul dintre cele mai originale a fost *Drumul spre cer/ Himlaspelet* (1942), care a îmbinat tradițiile de film mut ale peisajului naturalist și drama simbolică (**fig. 17.28**) pentru a crea o fantezie alegorică a mântuirii protestante.

Mai influent în afara Suediei a fost *Frământări/ Hets* (1944), al lui Sjöberg, după un scenariu de Bergman. Un licean hărțuit de profesorul lui de latină, poreclit Caligula, descoperă că bărbatul este un desfrânat, un simpatizant al naziștilor și un criminal. Simpatia pentru rebeliune adolescentină a lui *Frământări* reiese nu doar din poveste, ci și din stilul vizual derivat din expresionismul german. Arhitectura sinistră și umbrele lungi, ascuțite transformă întregul oraș într-o închisoare (**fig. 17.29**). Caligula cel durduliu, cu ochelarii lui rotunzi și firea neastâmpărată, devine un Caligari din timpul războiului, iar umbra lui îi amenință pe îndrăgostiți într-un gest în care rezonează cu vampirul lui Murnau din *Nosferatu* (**fig. 17.30**).

După război, Sjöberg a continuat să migreze între teatru și cinema. După ce a pus în scenă piesa naturalistă a lui Strindberg, *Domnișoara Iulia*, din 1888, a adaptat-o pentru ecran în 1951. Filmul se concentrează nu doar asupra prestațiilor actorilor, în special pe Iulia cea capricioasă jucată de Anita Björk, ci și extinde *Kammerspiel*-ul original. În piesa lui Strindberg, personajele își relatează amintirile în monologuri. Sjöberg dramatizează secvențele în flashbackuri care combină prezentul cu trecutul în același cadru (**fig. 17.31**). Convențiile pentru ce va deveni cinemaul de artă se pot găsi în *Kammerspiel*-ul original al lui Strindberg, însă Sjöberg adaugă o ambiguitate modernistă provenită din puterea filmului asupra spațiului și timpului.

## ANGLIA: CALITATE ȘI COMEDIE

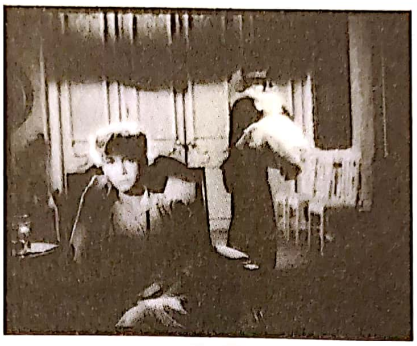
Producția de film britanic a scăzut în timpul războiului, când personalul industriei a fost chemat la arme și facilitățile studiourilor au fost deservite armatei. Totuși, intensificarea pe durata războiului a mersului la cinema a încurajat industria. Companiile principale – Organizația Rank, avându-l în frunte pe J. Arthur Rank, și Associated British Picture Corporation – și-au extins domeniile. Associated British deținea un lanț mare de săli de cinema, în timp ce Rank controla altele două, precum și cea mai mare firmă de distribuție, mai multe studiouri și două companii de producție.

### Probleme în industrie

În 1944, un raport intitulat „Tendințe monopoliste în industria filmului cinematografic" a recomandat ca puterea companiilor mari să fie redusă. „Raportul Palache", cum a ajuns să fie cunoscut, a rămas mai mulți ani în centrul discuțiilor, dar nu a dus la adoptarea unor măsuri rapide, parțial pentru că industria părea robustă. Spectatorii mergeau în număr mare la cinema, iar 1946 Marea Britanie a atins un record la acest capitol. Erau făcute și mai multe filme britanice, iar dintre ele, numeroase erau populare acasă și competitive în străinătate. Mai mult, pentru că Rank avea nevoie de multe filme pentru lanțurile lui de cinematografe, susținea mai mulți mici producători independenți. Rank avea și legături cu câțiva dintre jucătorii americani principali, iar filmele engleze au început să intre periodic în sălile de cinematograf din Statele Unite, adesea având și acolo succes. Timp de câțiva

**17.28.** *stânga Chiaroscuro* și decor expresionist în *Drumul spre cer* al lui Sjöberg.

**17.29.** *dreapta Frământări*: Șirurile de scări sinistre, nesfârșite din școală sunt similare cu cele de pe străzile orașului.



**17.30.** *stânga* Caligula ca Nosferatu, în *Frământări* (de comparat cu fig. 5.16).

**17.31.** *dreapta* *Domnişoara Iulia* prezintă două planuri temporale într-un singur cadru: Iulia, stând în prim-plan, relatează un episod din copilăria ei; în fundal, mama i se adresează ei în copilărie.

ani, părea că s-ar putea diminua competiția intensă dintre firmele britanice și cele americane.

Însă în curând au început dificultățile. Costurile de producție creșteau, puține filme făceau profituri, iar filmele hollywoodiene stăpâneau 80% din timpul proiecțiilor de cinema. Guvernul laburist, de stânga și dedicat combaterii monopolurilor și protejării industriei britanice de competiția americană, a abordat aceste probleme.

În 1947, guvernul a impus un tarif de 75% pe toate filmele americane importate. Când industria americană a amenințat imediat cu un boicot, guvernul a acceptat un compromis și, în 1948, a stabilit o cotă ce amintea de perioada interbelică: 45% din toate proiecțiile din Marea Britanie urmau să fie cu filme britanice. Mulți exploatanți și distribuitori, dependenți de filmele americane, s-au opus cotei, așa că a fost redusă din nou, la 30%.

Organizația Rank era integrată vertical și doar câteva firme controlau industria, așa că guvernul ar fi putut forța companiile să-și vândă o parte din bunuri, cum făcuse guvernul american prin decizia Paramount din 1948 (vezi *Decizia Paramount*, din Capitolul 15). Cei care încercau să vindece suferințele industriei au înțeles că decretele pentru „divorț" ar fi suicidare în Marea Britanie. Dacă firmele ar fi fost forțate să-și vândă sălile de cinema, le-ar fi cumpărat companiile americane pur și simplu.

Guvernul a încercat altă soluție în 1949. National Film Finance Corporation (Corporația Națională pentru Finanțarea Filmelor – NFFC) a fost fondată cu scopul de a le împrumuta bani producătorilor independenți. Din nefericire, trei milioane de lire, mai mult de jumătate din suma totală împrumutată, au mers către unul dintre cei mai mari independenți, British Lion, pe care producătorul Alexander Korda îl achiziționase în 1946. British Lion în curând a dat faliment, iar pierderile sale masive au slăbit abilitatea NFFC să susțină alte firme.

După un an de criză financiară, guvernul a încercat din nou să consolideze producția. În 1950, a adăugat o taxă pe veniturile cinematografelor provenite din vânzări de bilete. „Impozitul Eady", poreclit după proiectantul lui, a fost inițial voluntar, dar a devenit obligatoriu în 1957. Politica a ajutat mult producția locală, dar filialele britanice ale studiourilor americane au beneficiat, de asemenea, în mare măsură. Cineaștii locali s-au plâns că impozitul Eady încuraja producțiile întreprinse de SUA în deplasare (vezi *Declinul sistemului de studiouri hollywoodian*, din Capitolul 15) și ajuta Hollywoodul să concureze cu produsul domestic.

Industria filmului și-a continuat declinul de-a lungul anilor 1950, cât a crescut concurența din partea televiziunii. Problema monopolului în industrie s-a intensificat. Organizația Rank și Associated British Picture Corporation au cumpărat câteva săli de cinema, iar alți exploatanți mici, independenți au fost împinși înspre faliment de rarefierea spectatorilor. În ciuda problemelor industriei însă, deceniul de după război a fost martor al unui număr important de filme și tendințe.

## Moștenirea literară și excentricitatea

Producătorii britanici au continuat să dezbată dacă să producă filme prestigioase de buget mare pentru export sau filme mai modeste țintite către spectatorii de acasă. Ca întotdeauna, multe filme erau adaptări literare cu actori faimoși. Laurence Olivier și-a urmat succesul din timpul războiului, *Henric al V-lea/ Henry V* (1945), regizând și jucând în *Hamlet* (1948) și în *Richard al III-lea/ Richard III* (1955). Gabriel Pascal a continuat asocierea lui cu piesele lui George Bernard Shaw realizând o versiune opulentă după *Cezar și Cleopatra/ Caesar and Cleopatra* (1946), cu Vivian Leigh și Claude Rains. Această abordare a cinemaului era comparabilă cu Tradiția calității din Franța. Mai mult, alți doi regizori britanici semnificativi și-au consolidat reputații internaționale în această perioadă.

David Lean a debutat în timpul războiului coregizând, împreună cu Noel Coward, *Pentru cine luptăm?/ In Which We Serve* (1942). Cariera sa postbelică a început cu lansarea filmului *Scurtă întâlnire/ Brief Encounter* (1945), povestea unui bărbat de vârstă mijlocie și a unei femei, ambii captivi în căsătorii lipsite de pasiune, care se îndrăgostesc. Se întâlnesc de repetate ori, dar evită o relație sexuală. Romantismul reținut al lui Lean e centrat pe portretizarea de către Celia Johnson a eroinei.

Lean a continuat cu două adaptări populare după romane de Dickens, *Marile speranțe/ Great Expectations* (1946) și *Oliver Twist* (1948). În ambele era distribuit Alec Guinness, care în câțiva ani a devenit cel mai popular actor din filme britanice de export. *Oliver Twist* e tipic pentru filmele postbelice ale lui Lean, conținând decoruri fastuoase, întunecate, compoziții în profunzimea câmpului și ecleraj de film *noir* (**fig. 17.32**). Lean a făcut și comedii, precum *Alegerea lui Hobson/ Hobson's Choice* (1953), în care o eroină îndărătnică își învinge tatăl tiranic. Lean a câștigat un renume mai mare cu filme de epocă precum *Lawrence al Arabiei/ Lawrence of Arabia* (1962) și *Doctor Jivago/ Doctor Zhivago* (1965).

Celălalt regizor important al anilor postbelici a fost Carol Reed. Reed a început să regizeze la finalul anilor 1930, dar reputația sa internațională s-a clădit pe *Fugarul/ Odd Man Out* (1947), *Idolul prăbușit/ The Fallen Idol* (1948), *Al treilea om/ The Third Man* (1949), *Aventurierul din Arhipelag/ An Outcast of the Islands* (1951) și *Omul din Berlin/ The Man Between* (1953). La fel ca Lean, Reed favoriza eclerajul dramatic, intensificat adesea prin tehnici de operatorie flamboaiante. Așadar, *Al treilea om* (probabil influențat de Orson Welles, care joacă personajul negativ) e plin de încadraturi la unghiuri înclinate și folosește un instrument neobișnuit, țitera, pentru acompaniament muzical.

**17.32.** *Oliver Twist*: o recreare sofisticată în studio a Londrei victoriene

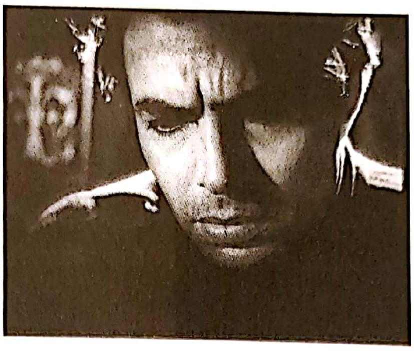
Cunoașterea de către Reed a normelor cinematografului de artă e evidentă într-unul dintre cele mai importante filme ale lui: *Fugarul.* O unitate a IRA (Armata Republicană Irlandeză) fură bani de salarii ca să-și finanțeze activitățile teroriste. În timpul jafului, eroul (James Mason) e rănit. Când evadează, se întâlnește cu o serie de oameni care încearcă să-l salveze sau să-l exploateze. Deși Reed a filmat câteva secvențe în mahalalele irlandeze (**fig. 17.33**), mai multe pasaje pun accentul pe un realism mai degrabă subiectiv (**fig. 17.34, 17.35**).

Mai puțin celebri decât Lean și Reed, Michael Powell și Emeric Pressburger au fost cei mai neobișnuiți cineaști britanici ai epocii. Și-au înființat propria companie de producție, The Archers, în 1943, și au susținut-o cu ajutorul lui Rank. Scriind, producând și regizând colaborativ, duoul a făcut deopotrivă drame modeste în alb-negru și producții sofisticate în Technicolor.

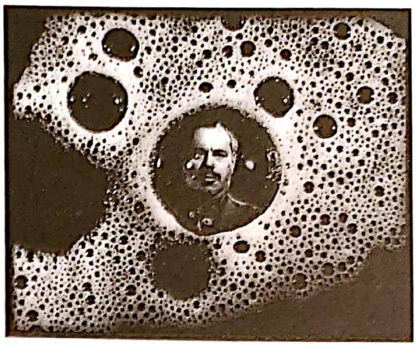
Tipic pentru abordarea lor neobișnuită este *Știu unde merg!/ I Know Where I'm Going!* (1945). O tânără ambițioasă măritată cu un industriaș bogat încearcă să i se alăture pe o insulă scoțiană. Cât așteaptă să se îmbunătățească vremea, se zbate să nu se îndrăgostească de un proprietar funciar plăcut, dar sărăcit. Powell și Pressburger își etalează simțul caracteristic pentru zonele rustice britanice, precum și simpatia pentru personaje excentrice. Până și eroina lor inflexibilă și lacomă e privită cu simpatie. O altă fascinantă dramă intimă, *Cămăruța din spate/ The Small Back Room* (1948), are ca protagonist un alcoolic a cărui meserie e să dezamorseze bombele neexplodate rămase în Anglia după război.

Powell și Pressburger au regizat unele dintre cele mai opulente filme color făcute vreodată. Cel mai popular film al lor, *Pantofiorii roșii/ The Red Shoes* (1948), precum și succesorul lui, *Povestirile lui Hoffman/ The Tales of Hoffman* (1951), folosesc baletul pentru a motiva decoruri și un stil de filmare delirant de stilizate. *Drumul spre stele/ A Matter of Life and Death* (1946, cunoscut și ca *Stairway to Heaven*) e centrat pe un pilot britanic care supraviețuiește în mod incredibil unei prăbușiri fatale a avionului și pledează într-o sală de tribunal cerească (în visul lui?) că ar

**17.33.** Filmări în locații autentice pentru *Fugarul.*



**17.34.** Eroul rănit privește în jos înspre masă... (*Fugarul*)



**17.35.** ...și avem punctul lui de vedere asupra unei suprafețe de bere, cu personajele din secvența de mai devreme suprapuse peste bule.

trebui trimis înapoi pe Pământ pentru a se reuni cu femeia iubită. Filmul color folosit pentru secvențele pământene contrastează cu cel alb-negru folosit pentru reprezentarea raiului.

Una dintre capodoperele color ale lui Powell și Pressburger e *Narcisa neagră/ Black Narcissus* (1947), povestea unor călugărițe care încearcă să opereze un dispensar și o școală într-un palat tibetan folosit anterior ca harem. Frustrările sexuale, lipsa de înțelegere a obiceiurilor locale și ambianța generală a decorului le duc pe câteva măicuțe la abdicarea de la datorie, la fantezii nostalgice, nebunie și chiar tentativă de crimă. Regizorii creează o senzație vie a Munților Himalaya, cu toate că au filmat aproape în întregime în studio. (**fig. color 17.2**).

Cele mai extravagante opere ale lui Powell și Pressburger contrastează puternic cu producțiile modeste ale Studioului Ealing, condus de Michael Balcon. Un veteran al industriei lucrând din anii 1920, Balcon a devenit șeful Ealing în 1938. În perioada postbelică, Ealing a prosperat pentru că Organizația Rank i-a finanțat producția și a lansat filmele studioului prin rețeaua sa de distribuție. Balcon a obținut o consistență a tonului la nivelul tuturor producțiilor studioului prin luarea deciziilor în mod democratic (a permis personalului studioului să voteze la întâlniri cu masă rotundă) și prin acordarea unui grad neobișnuit de independență cineaștilor.

Astăzi, Studioul Ealing e de regulă asociat cu comedii avându-i protagoniști pe Alec Guinness, Stanley Holloway și alți actori importanți britanici, însă doar vreo treime din producția companiei i-a aparținut acestui gen. Într-adevăr, unul dintre cele mai de succes filme Ealing a fost o dramă despre viața polițiștilor, *Lampa albastră/ The Blue Lamp* (1950). Secvențele în care un polițist veteran îi explică meseria unui nou recrut reprezintă o relatare sistematică a procedurii poliției, în tradiția documentarelor din anii 1930 și a celor din perioada războiului. Ca în alte filme Ealing, există multe secvențe filmate în locații autentice în zone sărace sau bombardate ale Londrei. (**fig. 17.36**).

Reputația Ealing pentru comedii a fost stabilită cu trei filme lansate în 1949, *Pașaport pentru Pimlico/ Passport to Pimlico* (regizat de Henry Cornelius), *Whisky din belșug!/ Whisky Galore!* (cunoscut și ca *Tight Little Island*, regizat de Alexander Mackendrick), și *Inimi nobile și alese/ Kind Hearts and Coronets* (regizat de Robert Hamer). *Inimi nobile*, în care Guinness joacă opt personaje diferite, l-a propulsat spre faimă internațională.

În timp ce mai multe comedii în stil hollywoodian depindeau de *slapstick* sau de situații de comedie sofisticată, umorul marca Ealing depindea de injectarea unei premise fantastice unice într-o situație cotidiană. *Pașaport spre Pimlico*, de exemplu, se petrece în Londra în cenușiul district muncitoresc Pimlico și, în mare parte, a fost filmat în locațiile reale. Însă intriga depinde de o premisă caraghioasă: cercetătorii descoperă că suburbia nu face deloc parte din Anglia, ci aparține districtului francez al Burgundiei. Ca urmare, după o logică înnebunitor de liniară, britanicii trebuie să aibă pașaport pentru a intra în Pimlico, iar rezidenții nu mai sunt supuși restricțiilor de rație londoneze. Precum alte comedii Ealing, *Pașaport spre Pimlico* propune o evadare imaginară din austeritatea postbelică.

O altă comedie tipică Ealing este *Locuitorii de pe Lavender Hill/ The Lavender Hill Mob* (1951), de Charles Crichton. Eroul, interpretat de Guinness, lucrează ca paznic al aurului trimis către bănci londoneze. Cu o bandă de hoți neimpunători, plănuiește și execută un jaf de proporții. Fantezia Ealing apare când protagoniștii deghizează marfa ca suvenire în forma turnului Eiffel. Filmul amestecă realismul cu stilizarea. Secvența cvasi-documentară de la început reprezintă rutina zilnică a eroului. Părțile filmate în locații autentice (**fig. 17.37**) contrastează cu secvențele care parodiază filmul noir și chiar produsul de casă al studioului Ealing, *Lampa albastră* (**fig. 17.38**). Crichton a revenit în atenția publică decenii mai târziu cu *Un peștișor pe nume Wanda/ A Fish Called Wanda* (1989), în care mulți critici au văzut o actualizare a tradiției Ealing.

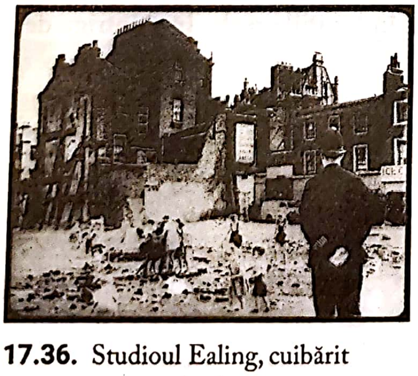
Comediile Ealing depind de o concepție a excentricității britanice: în *Locuitorii de pe Lavender Hill*, eroul o distrează pe o bătrânică dulce citindu-i thrillere polițiste lugubre. Ultimul mare film al studioului, *Ucigașii de femei/ The Ladykillers* (1955), se învârte în jurul unei bătrâne senile care închiriază o cameră pentru repetiții unui cvintet de corzi și descoperă că bărbații sunt o bandă de jefuitori.

## Succesul internațional al filmului de artă

Chiar dacă sunt ușor de distins filmele de la Ealing sau de la Archers, ele pot fi categorisite în genuri comerciale recognoscibile și folosesc tehnici de narare clasică. Doar că succesul acestor filme peste hotare depindea, în mare măsură, de aceleași cinematografe de artă care proiectau filme neorealiste italiene sau filme scandinave. Deși nu erau ele însele moderniste, consolidau tendința către circulația internațională a filmelor care a încurajat cinemaul de artă în alte părți ale lumii. Mai precis, arătau că piața din SUA putea susține cinemaul european într-un grad fără precedent.

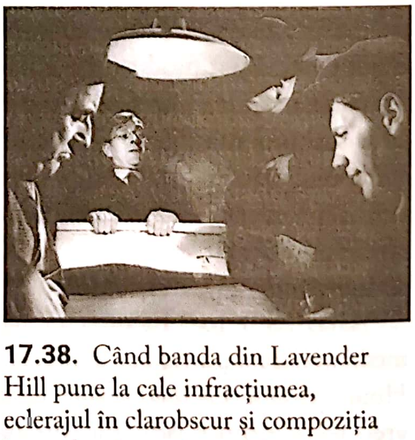
Șablonul a fost creat discret de *Știu unde merg!*, care a devenit un succes neașteptat într-un cinema de artă newyorkez. Imediat după, *Henric al V-lea*, al lui Olivier (lansat în SUA în 1946), a rulat timp de treizeci și patru de săptămâni într-un cinema din Manhattan cu un preț mare al biletului de intrare. În 1948, *Hamlet*-ul lui a avut un asemenea succes în cinematografele mici, încât a intrat în distribuție generală și a câștigat mai multe premii Oscar. *Scurtă întâlnire, Abracadabra/ Blithe Spirit* (David Lean, 1945) și alte filme britanice au prosperat în circuitul filmelor de artă, iar *Pantofiorii roșii* a devenit, în mod uluitor, cea mai mare atracție la *box-office*-ul american din 1948. O comedie Ealing putea să facă mai mulți bani în cinematografele de artă decât din distribuția limitată în cinematografele mai mari.

La jumătatea anilor 1950, majoritatea personalităților creative mai vârstnice din anii de după război și-au pierdut din avânt. Powell și Pressburger au desființat The Archers în 1956; cariera lui Powell a fost aproape încheiată de scandalul stârnit de *Ochiul care ucide/ Peeping Tom* (1960). (Deși era o examinare chibzuită a psihicului unui criminal în serie, *Ochiul care ucide* a fost atacat ca o mizerie scabroasă de criticii britanici.) Pierderile masive l-au forțat pe Balcon să vândă proprietățile studioului Ealing în 1955, deși a mai făcut câteva filme înainte să piardă compania. Unii dintre regizorii cei mai de succes ai epocii, precum Lean și Reed, au continuat să facă proiecte de mare buget, finanțate de americani. Această evoluție a eliberat calea pentru o generație de cineaști care se vor întoarce împotriva cinemaului atent finisat al epocii postbelice.

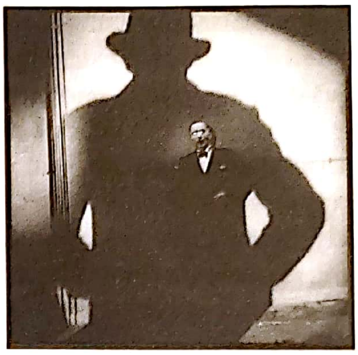


**17.36.** Studioul Ealing, cuibărit într-un cartier suburban, nu avea teren liber pe care să construiască decoruri. Regizorii filmau secvențele în locații autentice, ca în *Lampa albastră*.

**17.37.** Un peisaj cu Londra bombardată în *Locuitorii de pe Lavender Hill.*

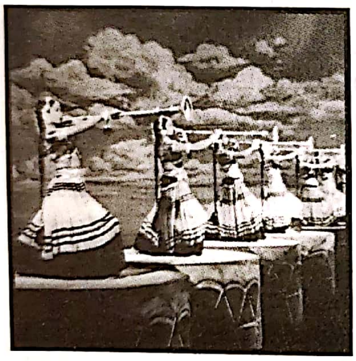


**17.38.** Când banda din Lavender Hill pune la cale infracțiunea, eclerajul în clarobscur și compoziția în profunzimea câmpului sugerează filmele cu gangsteri din anii 1940 (de comparat cu fig. 15.18–15.20).



## CAPITOLUL 18

# CINEMATOGRAFUL POSTBELIC DINCOLO DE OCCIDENT (1945–1959)



La mijlocul anilor 1950, erau produse în jur de 2 800 de filme de lungmetraj anual în întreaga lume. Aproximativ 35% dintre acestea proveneau din Statele Unite ale Americii și din Europa de Vest (regiuni adesea denumite ale „Lumii întâi"). Alte 5% erau realizate în URSS și în țările din Europa de Est aflate sub controlul sovietic. Producțiile acestei „A Doua Lumi" au dominat blocul sovietic (unde foarte puține filme erau importate din Vest) și au avut o influență notabilă în alte regiuni, cu toate că numărul filmelor produse era relativ redus.

60% dintre filmele de lungmetraj erau realizate în afara țărilor vestice și a blocului sovietic. Japonia deținea 20% din totalul global. Celelalte filme proveneau din India, Hong Kong, Mexic și din alte națiuni mai puțin industrializate. Uimitoarea creștere a producției de film în țările în curs de dezvoltare reprezintă unul dintre cele mai importante evenimente din istoria filmului.

Acest capitol examinează cinematografia de după război în principalele regiuni non-vestice: Japonia, URSS și statele sale satelit și zone care aveau să fie numite „Lumea a treia".

## TENDINȚE GENERALE

După Al Doilea Război Mondial, relațiile internaționale erau dominate de două superputeri, Statele Unite ale Americii și URSS. În conformitate cu înțelegerile stabilite după război, Statele Unite au introdus Japonia în alianța vestică, în timp ce URSS a preluat controlul asupra unor state din Europa de Est. În deceniile următoare, ruptura dintre aceste puteri a generat sfere de influență aflate într-o continuă competiție.

În aceeași perioadă, coloniile s-au desprins de imperiile Europei vestice. Prin intermediul negocierilor sau al insurecțiilor, Indonezia, Filipine, India, Pakistan, Myanmar, Egipt, Cuba și alte țări și-au recăpătat independența în anii 1940 și 1950, însă decidenții se temeau că resursele și piețele vor fi pierdute dacă aceste națiuni s-ar alia cu URSS. Revoluția chineză din 1949, care a ajutat la instalarea unui guvern aliat Moscovei, a arătat că există pericolul ca orientarea comunistă să preia puterea într-o națiune subdezvoltată.

Cele mai multe națiuni decolonizate s-au alăturat puterilor vestice, pentru că liderii locali se formaseră acolo și pentru că existau condiții pentru investiții și comerț care erau ferm stabilite în aceste țări. Sub acest „neocolonialism", statele respective erau suverane politic, dar din punct de vedere economic erau dependente de puterile vestice. Multe state din America Latină au fost exemple ale neocolonialismului.

Lumea a Treia, unde orașele se aflau într-o creștere rapidă și televiziunea abia dacă începuse să emită, era o piață enormă pentru filme. URSS și țările sale satelit practic au interzis filmele americane, dar aproape în fiecare altă piață cinematograful hollywoodian domina. La fel ca în Europa, companiile americane au înființat companii regionale de distribuție în Lumea a Treia, iar exploatanții din aceste țări preferau cel mai adesea producțiile populare și ieftine ale Hollywoodului. Asociația pentru Export a Industriei Americane de Film (Motion Picture Export Association of America – MPEAA) a negociat cote favorabile și politici fiscale cu guvernele locale (vezi *Declinul sistemului de studiouri hollywoodian*, din Capitolul 15). În curând, condițiile de dinaintea războiului au fost restabilite, filmele hollywoodiene ocupând între 50% și 90% din timpul de vizionare din majoritatea țărilor.

Începând cu anii 1950, Hollywoodul a redus numărul filmelor produse și nu a mai putut satisface apetitul populației urbane din Lumea a Treia care mergea la cinema o dată pe lună sau chiar o dată pe săptămână – o medie mult mai mare decât cea din SUA sau din majoritatea Europei. În cele mai multe țări, starurile locale, spațiile și muzica indigene au rămas atracții importante.

În ciuda dominației companiilor americane asupra piețelor internaționale, producția de film a început să crească în țările în curs de dezvoltare. Myanmar, Pakistan, Coreea de Sud și Filipine nu produseseră aproape niciun film înaintea războiului, dar în anii 1950 fiecare dintre aceste țări producea mai multe filme pe an decât aproape oricare altă țară europeană. În Egiptul de după război, dezvoltarea orașelor și redresarea economică au generat un *boom* cinematografic, astfel că filmele egiptene au devenit produsul cel mai bine distribuit din Orientul Mijlociu. Cea mai spectaculoasă creștere a cunoscut-o Hong Kong, producția de film trecând de la 70 de lungmetraje în 1950 la peste 250 în 1962 – mai mult decât filmele produse de Statele Unite și Marea Britanie la un loc.

Companiile de producție de film din țările non-vestice și-au organizat producția în diferite moduri. În sfera de influență sovietică, sistemul monopolist centralizat și dezvoltat pe verticală stabilit de URSS a fost imitat peste tot. Regizorii, scenariștii și tehnicienii își primeau salariile indiferent dacă lucrau sau nu. Filmele erau analizate financiar și ideologic la fiecare pas. Sistemul avea cea mai inflexibilă formă în Uniunea Sovietică și în China; iar în URSS, producția a scăzut dramatic după război. Națiunile blocului estic au reușit totuși să-și mărească producția în anii 1950, odată cu dezvoltarea economiilor lor. Și-au descentralizat producția, au slăbit controlul ideologic asupra filmelor și au crescut posibilitățile de export.

În afara blocului estic, cea mai des întâlnită era producția artizanală a companiilor mici, croită după modelul european postbelic. În India și în Coreea de Sud, unde guvernul refuza să susțină industria, producțiile independente au creat haos, pentru că speculanții se foloseau de cinema pentru a obține profituri rapide. În Mexic, unde statul proteja industria, producțiile independente funcționau într-o manieră ceva mai ordonată.

Unele țări au căutat să imite integrarea verticală a sistemului de studiouri de la Hollywood. Strategia a dat greș în Argentina și a reușit parțial în Brazilia, dar s-a bucurat de succes în Asia de Est. Japonia și-a menținut puternicul oligopol integrat vertical pe întreaga durată a erei postbelice. O structură similară a apărut în Hong Kong. Până în 1961, prospera companie Shaw Brothers depășise chiar și „sistemul de fabrică" al Hollywoodului, construind Movieland, un complex de studiouri, platouri de filmare, laboratoare și spații de locuit cu o suprafață de 46 de hectare. Aici, 1 500 de actori și 2 000 de membri ai personalului lucrau non-stop.

Noile țări au câștigat recunoaștere internațională. Festivalul de Film Asiatic (fondat la Tokio în 1954) și

Festivalul de Film de la Moscova (1959) au adus o mai mare recunoaștere la nivel internațional cinematografiilor non-vestice. În general însă, tradițiile cinematografice bogate ale Orientului Mijlociu, ale Extremului Orient, ale Americii Latine și ale subcontinentului indian au rămas aproape complet necunoscute Vestului. În 2007, Martin Scorsese și alți cineaști au lansat proiectul World Cinema Project, destinat restaurării filmelor clasice din țări ale căror arhive nu au avut capacitatea de a-și conserva producțiile naționale. Proiectul a reușit să restaureze în primii zece ani de existență 28 de filme din țări în curs de dezvoltare. Iar în 2017, Scorsese a anunțat formarea African Film Heritage Project, care are rolul de a se concentra asupra unui continent unde situația este în mod special gravă. În continuare totuși, majoritatea filmelor din aceste zone rămân inaccesibile, astfel că orice generalizări privind tendințele în materie de temă, structură și stil vor rămâne provizorii.

La fel ca în Vest, majoritatea producțiilor erau în genuri populare: filme de acțiune, de aventuri, de dragoste, comedii, musicaluri, melodrame și adaptări ale literaturii clasice. Operele mai „serioase“ se concentrau asupra istoriei naționale sau ilustrau probleme sociale contemporane. Mulți cineaști au încercat să realizeze un cinema mai realist decât cel popular, fiind puternic influențați de practicile documentariste și de neorealismul italian.

Regizorii din Japonia, din Lumea a Doua și din Lumea a Treia au fost, de asemenea, influențați de direcțiile stilistice ale Vestului. Scenariștii au făcut din construcția de tip flashback o practică obișnuită. Regizorii au început să folosească obiective grandangulare pentru a construi compoziții în adâncime și cu o profunzime mare de câmp (**fig. 18.1.**). Obiectivele cu transfocare, aduse din nou în actualitate de Hollywood la sfârșitului anilor 1940, au devenit recunoscute internațional prin utilizarea lor extensivă în filmele poloneze și maghiare de la finalul anilor 1950. În mare, deceniile de după război au cunoscut o întoarcere la influențele stilistice transnaționale și la circulația tehnologiei pe care Al Doilea Război Mondial le suspendase temporar.

**18.1.** Efectul de distorsiune al folosirii obiectivului cu distanță focală mare în *Zboară cocorii* (URSS, 1957).

## JAPONIA

Al Doilea Război Mondial a devastat Japonia. Atacurile cu bombe ale Statelor Unite au distrus cele mai mari orașe, iar lansarea bombelor atomice peste Hiroshima și Nagasaki a provocat victime la o scară fără precedent. Când Japonia s-a predat, pe 15 august 1945, opt milioane de soldați și 600 de mii de civili își pierduseră viața. Forțele americane au ocupat Japonia, dirijând-o către o alianță cu Lumea întâi.

Ocupația Japoniei a fost gestionată de Generalul Douglas MacArthur; atât el, cât și administrația sa oficială erau cunoscuți drept Comandamentul Suprem al Forțelor Aliate (Supreme Commander of the Allied Powers – SCAP). Scopul SCAP era să refacă societatea japoneză. Marile conglomerate de afaceri conduse de familii, cunoscute sub numele de *zaibatsu*, au fost dizolvate. Proprietățile rurale ale foștilor mari proprietari le-au fost închiriate fermierilor. Au fost înființate universități și a fost adoptată o nouă constituție. Femeile au câștigat dreptul de vot și legile referitoare la divorț și la moștenire au fost liberalizate.

Pentru că revoluția chineză din 1949 a determinat guvernul american să împrăștie frica de comunism în întreaga Asie, Japonia a devenit stindardul capitalismului vestic și al democrației. În această atmosferă a Războiului Rece, câteva reforme ale SCAP, precum încurajarea înființării de sindicate, au fost rapid revizuite. Economia a fost reconstruită cu ajutorul economic al SUA, iar perioada de creștere economică fără precedent a avut loc după izbucnirea Războiului din Coreea (1950–1953), atunci când Japoniei i s-a oferit un rol strategic crucial și a devenit o sursă pentru afaceri legate de eforturile de război.

### Redresarea industriei în timpul Ocupației

Oficialii SCAP erau foarte interesați de industria cinematografică. Aceștia considerau că producțiile din timpul războiului aveau un conținut „feudal“ și „naționalist“. Sute de filme au fost interzise și multe altele arse. SCAP încuraja abordarea de teme democratice, precum drepturile femeilor, lupta împotriva militarismului, și chiar insista că modernizarea ar trebui să presupună și includerea de scene de sărut (interzise în tradiția cinematografică japoneză). Nedorind să susțină afilierile de stânga, SCAP a descurajat filmele care criticau militarismul japonez sau suprimarea drepturilor civile în timpul războiului.

Industria de film și-a consolidat puterea în perioada războiului prin trei companii: Shochiku, Toho și Daiei (vezi *Presiunea guvernamentală asupra industriei*, din Capitolul 11). Producția independentă a crescut considerabil sub auspiciile Ocupației, dar cele trei firme integrate vertical controlau distribuția și exploatarea filmelor. Companiile au lucrat cu autoritățile SCAP pentru a dezvolta filme care să reflecte noua politică. La schimb, SCAP restricționa activitățile din sfera muncii care amenințau să perturbe studiourile.

Având în vedere relativa stabilitate din sectorul producției, alte companii au putut să intre pe piață. În timpul unei greve la Toho, desfășurate în 1946, o facțiune muncitorească a format o companie alternativă, Shintoho („Noul Toho"). Shintoho împărțea inițial distribuția și cinematografele cu compania-mamă, dar în 1950 cele două divizii s-au împărțit în două companii integrate vertical. Toei („Compania Estică de Film") a intrat, de asemenea, pe piață în 1951. Construind cinematografe în centrele urbane și obținând controlul asupra pieței mai ieftine a proiecțiilor duble, Toei a devenit în 1956 studioul cu cele mai mari profituri. În 1954, muribundul Nikkatsu a fost revitalizat. Studiourile sale au fost recondiționate și i-au convins pe angajații nemulțumiți ai altor companii să își schimbe locurile de muncă. În curând, și Nikkatsu reușea să lanseze un film pe săptămână, asemenea competitorilor.

În era postbelică, industria și-a revenit rapid și s-a expandat. SCAP a introdus sute de filme americane în Japonia, dar, în ciuda popularității lor, industria națională a păstrat un control ferm asupra pieței cinematografice locale. La mijlocul anilor 1950, companiile japoneze puteau conta săptămânal pe 19 milioane de spectatori – aproape jumătate din numărul spectatorilor din Statele Unite și de cinci ori mai mult decât în Franța. În mare, deceniul a cunoscut o prosperitate fără precedent, producția crescând la aproape 500 de filme realizate anual în 1960. Mulțumită acestui succes, industria a putut să investească în procesul Fujicolor (prima dată folosit în *Carmen vine acasă/ Karumen kokyo ni kaeru*, 1951) și în tehnologia de format larg, care a devenit rapid standardul în studiourile japoneze.

Cinematografia japoneză a explodat pe scena internațională. Masaichi Nagata, directorul Daiei, a început să se concentreze asupra piețelor străine. Momentul său de glorie a fost reprezentat de filmul *Rashomon/ Rashômon*, care a câștigat Leul de Aur la Festivalul de Film de la Veneția în 1951 și Premiul Academiei Americane pentru Cel mai bun film străin. Deși nu este un film japonez tipic, *Rashomon* a atras imediat atenția întregii lumi. Nagata a început să producă filme de epocă de mare buget potrivite pentru export. „Americanii făceau filme de acțiune", explica acesta. „Franța avea filme de dragoste, iar Italia filme realiste. Așa că am ales să abordez piața internațională mizând pe farmecul subiectelor istorice japoneze. Vechea Japonie este mai exotică pentru vestici decât Japonia Occidentalizată."* Filme ale companiei Daiei precum *Povestirile lunii palide după ploaie/ Ugetsu monogatari* (1953), *Guvernatorul Sanshô/ Sanshô dayû* (1954) și *Poarta infernului/ Jigokumon* (1954) au câștigat premii la festivaluri și au crescut apetitul spectatorilor occidentali pentru cinemaul japonez.

Interzise în timpul Ocupației, *jidai-geki* (filmele istorice) au reapărut curând după ce americanii s-au retras în 1952. Filmele *chambara* (filmele cu lupte cu săbii) au rămas produsul de bază, în timp ce filmele *jidai-geki* mai respectabile, cu precădere filmul lui Teinosuke Kinugasa, *Poarta infernului*, și *Cei șapte samurai/ Shichinin no samurai* al lui Akira Kurosawa, au reînnoit genul.

Totuși, producțiile japoneze se concentrau în continuare pe categoria largă a filmelor *gendai-geki* (filmele plasate în perioada contemporană). Din această categorie făceau parte filmele de extrema stângă, filmele pacifiste și antinucleare, comediile despre salariați, musicalurile, filmele despre delincvență juvenilă și cele cu monștri (de exemplu, *Godzilla/ Gojira*, din 1954). Cele mai populare erau *shomin-geki* (filmele despre viața de zi cu zi). Aceste melodrame care surprindeau crize de familie sau povești de dragoste ale tinerilor puteau susține studiouri întregi și deseori deveneau hituri senzaționale. Asemenea filme erau rareori exportate, fiind considerate destul de plictisitoare și cu un ritm prea lent pentru audiențele internaționale.

## Regizorii veterani

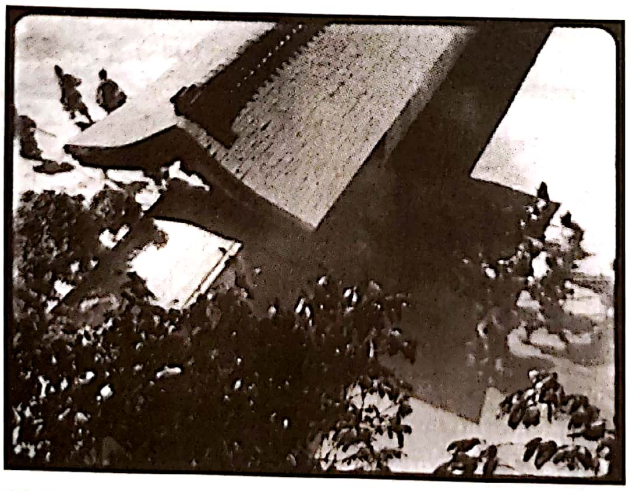
Regizorii de succes ai anilor 1920 și 1930 au continuat să aibă un rol central în era postbelică. De exemplu, Kinugasa a continuat să fie recunoscut pentru filmele sale *jidai-geki* de calitate. *Actrița/ Joyu* (1947), realizat după război, bazat pe viața unui pionier al teatrului japonez modern, e mai puțin tipic pentru opera regizorului decât mai înzorzonatul *Poarta infernului* (1954). Filmat pe peliculă Eastman Color, filmul împrumuta în mod conștient tehnici ale picturii japoneze pe pergament, nu doar la nivelul cromaticii, ci și în redarea vederilor sale aeriene (**fig. 18.2**). Mai puțin cunoscute decât operele lui Kinugasa au fost filmele lui Hiroshi Shimizu, care a continuat să realizeze filme excelente despre copii. *Copiii stupului/ Hachi no su no kodomotachi* (1948) utiliza actori neprofesioniști și locații reale pentru a ilustra starea nefastă în care se aflau orfanii de război. Shimizu a fondat un orfelinat și i-a distribuit pe mulți dintre copii în filmele sale ulterioare.

---

* În „Industry: Beauty from Osaka", *Newsreel* (11 octombrie 1955), p. 116.

Mikio Naruse, care lucrase pentru numeroase studiouri în anii 1930, a realizat pentru Toho, Shintoho și Daiei câteva filme *shomin-geki* minunate. *Ospățul/ Meshi* (1951), *Iluminare/ Inazuma* (1952), *Mama/ Okâsan* (1952), *Nori plutitori/ Ukigumo* (1955) și *Curgere/ Nagareru* (1956) se concentrau pe relația dintre mamă-fiică, mătușă-nepoată, soră și soră. În aceste melodrame întunecate, plasate în cartierele muncitorești, personajele suferă de boli, de datorii, de gelozie. Hideko Takamine, una dintre cele mai prolifice actrițe ale perioadei postbelice, era distribuită deseori în rolul de eroină aflată în suferință (**fig. 18.3**).

Mai puțin sumbre sunt filmele lui Heinosuke Gosho realizate după război, care tempereazǎ genul *shomin-geki* printr-un lirism silențios. *Unde se văd hornurile/ Entotsu no mieru basho* (1953) (**fig. 18.4**), spre exemplu, spune o poveste despre distrugerea încrederii dintr-o căsnicie, însă Gosho o luminează prin intermediul unui laitmotiv ironic: din puncte diferite ale unui cartier, același grup de hornuri par să fie când două, când trei, când patru. Indiciul că o situație particulară poate părea diferită dacă e privită din puncte de vedere variate face ca suferințele cuplului să pară mai puțin tragice decât cred aceștia.



**18.2.** O perspectivă aeriană din *Poarta infernului* care reamintește de „perspectiva plutitoare" a desenelor japoneze.

Kenji Mizoguchi și Yasujiro Ozu au fost cei mai remarcabili maeștri ai perioadei postbelice. În anii 1930, Mizoguchi fusese atras de filme despre probleme sociale centrate pe femei, interes încurajat de autoritățile SCAP. *Victoria femeilor/ Josei no shori* (1946) prezintă o avocată apărând-o în instanță pe o femeie care într-o clipă de furie nebunească își ucisese copilul. *Femeile nopții/ Yoru no onnatachi* (1948) ilustrează viața prostituatelor, un subiect pe care Mizoguchi îl va aborda din nou în ultimul lui film, *Strada rușinii/ Akasen chitai* (1956). În aceeași perioadă, Mizoguchi lansa un

**18.3.** *Nori plutitori* (1955): După ce devine amanta unui soldat american, Yukiko (Hideko Takamine) îl critică aspru pe bărbatul japonez care a promis că o va lua de nevastă.

**18.4.** Patru hornuri, trei sau două? Moduri diferite de a vedea același lucru în *Unde se văd hornurile*.

șir de filme istorice, odată cu *Viața curtezanei Oharu/ Saikaku ichidai onna* (1952), adaptarea sobră a unei opere literare clasice. Vechiul asociat al lui Mizoguchi, Nagata, a intuit oportunitățile pentru export ale unor astfel de filme, așa că, sub auspiciile companiei Daiei, Mizoguchi a realizat *Povestirile lunii palide după ploaie* (1953), *Guvernatorul Sanshô* (1954), *Amanții crucificați/ Chikamatsu Monogatari* (1954) și *Povestea Clanului Taira/ Shin Heike monogatari* (1955).

Mizoguchi a continuat să-și plaseze personajele la o distanță considerabilă de cameră în primele sale filme postbelice, apelând rareori la prim-planuri. Astfel, cadrele lui dense și complicate durau adesea minute în șir. Cu toate că cineastul mișca uneori camera, multe dintre cadre rămân statice și stârnesc interes vizual prin compozițiile care se dezvoltă lent. Acest stil migălos se potrivea foarte bine cu adaptările literare pe care le scria împreună cu Yoshikata Yoda, vechiul său scenarist. Cadrele largi și bogate ale lui Mizoguchi vor oglindi în mod intenționat stilul pictural regăsit în arta clasică japoneză (**fig. 18.5**).

Filmele postbelice ale lui Yasujiro Ozu păreau nu mai puțin tradiționale. După câteva *shomin-geki* realizate în vână realistă (precum *Dosarul unui gentleman de cartier/ Nagaya shinshiroku*, 1947), Ozu a început să colaboreze cu scenaristul Kogo Noda pentru o serie de filme de foarte mare importanță. Acestea se concentrau de obicei asupra unor crize de familie: căsătoria, separarea, decesul. În *Primăvară târzie/ Banshun* (1949), o fiică umilă și devotată este nevoită să-și abandoneze tatăl văduv. În *Vară timpurie/ Bakushu* (1951), câteva generații ale unei familii sunt zguduite de decizia impulsivă a fiicei de a se mărita. *Poveste din Tokio/ Tōkyō Monogatari* (1953) prezintă cronica unui cuplu în vârstă care își vizitează copiii adulți și extrem de ocupați. În *Floarea de echinox/ Higanbana* și în *Într-o după-amiază de toamnă/ Sanma no Aji* (1962), un tată trebuie să accepte dorința fiicei sale de a părăsi căminul. Ozu și Noda explorează câteva teme dramatice din mai multe unghiuri. Filmele sunt de obicei îmbibate de resemnarea în fața schimbărilor dureroase pe care le oferă viața – atitudine cel mai bine întruchipată în zâmbetul blând și în oftatul lui Chishu Ryu, actorul etern al lui Ozu.

**18.5.** Scena înfricoșătoare a răpirii din *Guvernatorul Sanshô* se bazează pe efectele atmosferice conferite de apă și de ceață.

O senzație asemănătoare de calm pătrunde și în stilul regizorului. Filmele se supun regulilor pe care și le-a impus în anii 1930: poziție joasă a camerei, un spațiu de filmare de 360 de grade, decupaj pentru efecte grafice și secvențe de tranziție care respectă o logică a similarității și diferenței mai curând decât o strictă continuitate a spațiului. Ca urmare a filmării color, Ozu reușește să transforme contexte cotidiene în tipare abstracte (**fig. color 18.1**). Ca întotdeauna, camera sa este atrasă de obiecte simple, care se pot afla în colțul unei camere, în capătul unui coridor sau pe o stradă (**fig. 18.6**). Stilul regizoral prin care ni se permite să ne uităm atent la personaje și la lumea acestora se întâlnește cu contemplarea liniștită a miezului dramei. Această liniște, adeseori întreruptă de ironie, face ca filmele lui să pară lipsite de dramatism. Dar Ozu a devenit cunoscut drept unul dintre cei mai sensibili exploratori ai vieții de zi cu zi în cinema.

## Generația războiului

La fel ca în alte țări, mulți dintre regizorii japonezi notabili ai deceniului postbelic și-au început cariera în timpul războiului. Proiectele cinematografice ale lui Keisuke Kinoshita din timpul războiului, precum *Portul florilor/ Hana saku minato* (1943) și *Armata/ Rikugun* (1944), erau drame despre frontul de acasă, cărora le lipsea naționalismul strident al acestui gen. Finalul din *Armata* chiar sugerează o critică a ideologiei militariste. În timpul Ocupației, Kinoshita a realizat unul dintre primele filme aprobate de SCAP: *Dimineața familiei Osone/ Ôsone-ke no ashita* (1946), în care militarismul anilor 1930 produce suferință în sânul unei familii, însă finalul războiului le promite un viitor strălucitor. Pe parcursul următoarelor patru decenii, Kinoshita a regizat mai multe filme *gendai-geki*. *Cei 24 de ochi/ Nijushi no Hitomi* (1954) a fost cel mai vizionat film al său în Vest și prezintă o poveste sfâșietoare despre o profesoară dedicată, care lucrează într-o școală din zona rurală înainte și după terminarea războiului (**fig. 18.7**).

Primul film al lui Kon Ichikawa, o adaptare cu marionete a unei piese kabuki, a fost realizat aproape de finalul războiului, fiind interzis în cele din urmă de SCAP. Pregătit pentru o carieră de realizator de animații, Ichikawa și-a câștigat o reputație de artizan eficient. Cu toate că nu s-a specializat într-un anumit gen, el era recunoscut în perioada postbelică pentru comediile satirice și grotești, precum *Obsesie bizară/ Kagi* (1959), sau pentru drame intense. În *Harfa birmaneză/ Biruma no Tategoto* (1956), un soldat forțat să se deghizeze în călugăr este în cele din urmă cucerit de un pacifism umanist (**fig. 18.8**). *Focuri pe câmpie/ Nobi* (1958) prezintă frontul filipinez în ultimele zile cumplite ale războiului, în care soldații înfometați au recurs la canibalism. Enorm de prolific și cu mare succes comercial, Ichikawa și-a variat stilul. Multe dintre filmele lui abordează tehnici flamboaiante (adresare directă în *Obsesie bizară*, compoziții largi, descentrate în *Conflagrație/ Enjō*, 1958, și în *Răzbunarea unui actor/ Yukinojō henge*, 1963), în timp ce altele, precum *Harfa birmaneză*, au un stil mai temperat.

Talentul cel mai aclamat pe scară largă a fost Akira Kurosawa. Acesta a realizat mai multe filme de lungmetraj în timpul războiului (vezi *Ozu, Mizoguchi și Kurosawa în timpul războiului*, din Capitolul 11), dintre care *Bărbații care calcă pe coada tigrului/ Tora no O o Fumu Otokotachi* (1945), o satiră în genul *jidai-geki* lansată chiar la finalul războiului și interzisă de SCAP. A fost un eșec rar pentru Kurosawa, care a rămas prolific pentru numeroase decenii. Succesul internațional al lui *Rashomon* l-a transformat pe Akira Kurosawa în cel mai cunoscut regizor japonez în afara Japoniei. Îi analizăm cariera în Capitolul 19.

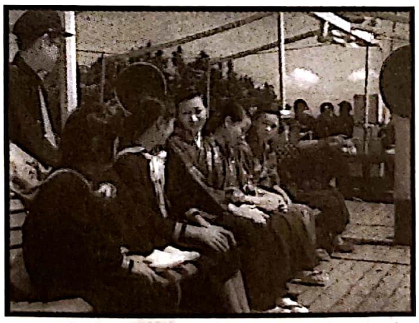
## CINEMATOGRAFIA POSTBELICĂ ÎN SFERA DE INFLUENȚĂ SOVIETICĂ

După victoria Aliaților în Europa, Statele Unite ale Americii și URSS au început să își stabilească sferele de influență. Uniunea Sovietică obținuse republicile baltice în urma Pactului din 1939 cu Hitler. În cadrul Conferinței de la Ialta din 1945, Iosif Stalin a obținut controlul preliminar asupra unor teritorii precum Germania de Est, Europa de Est și Mongolia. Revoluția din China din 1949 i-a instaurat pe comuniști la putere și a apropiat țara de URSS. Până în 1950, mai multe țări deveniseră state satelit ale URSS.

O parte a acestor națiuni a avut probleme economice și sociale mai grave decât Europa de Vest. Mai mult de 25 de milioane de cetățeni sovietici fuseseră uciși în război și un număr la fel de mare nu aveau locuințe. Prin acțiunile sale, Hitler relocase sau masacrase milioane de germani și est-europeni. Au fost distruse orașe, poduri, căi de navigație, linii de căi ferate. Foametea din 1947 a condus la moartea unui milion de oameni doar în Rusia. Întrucât Stalin nu a avut încredere în ajutorul american, Planul Marshall nu a fost aplicat pentru reclădirea Europei de Est. Liderii blocului estic au urmat exemplul Moscovei în ceea ce privește dezvoltarea industriei grele și a fermelor colectivizate.

În același timp, un ciclu standard al activității culturale s-a dezvoltat în țările blocului sovietic. Mai întâi, a existat pretutindeni o perioadă de control politic sever. Scriitorii și artiștii au fost nevoiți să îndeplinească cerințe stricte ale artei comuniste dogmatice. Această represiune a fost suspendată de un moment de liberalizare. Dar, deoarece relaxarea era considerată o amenințare la adresa stabilității, guvernul ajungea să

**18.6.** Ozu relevă, într-o natură statică, frumusețea misterioasă a unui peisaj urban (*Vară timpurie*).



**18.7.** Profesoara devotată (Hideko Takamine) merge cu studenții ei într-o excursie pe urmele războiului (*Cei 24 de ochi*).

**18.8.** În *Harfa birmaneză*, soldatul care furase roba unui călugăr găsește o mulțime de soldați morți și îi strânge unul lângă altul pentru a-i pregăti pentru ritualurile funerare.

impună noi restricții. Acest ciclu de „îngheț" și „dezgheț" se va manifesta pe tot parcursul erei postbelice și a apărut pentru prima dată în Uniunea Sovietică.

## URSS: De la stalinism la dezgheț

Sovieticii au trăit sub austeritatea cauzată de război până în anii 1950. Liderii politici le-au cerut muncitorilor să facă sacrificii mai mari, insistând că Alianța Vestică era noul inamic. Represiunea politică s-a reinstalat în forță. În lagărele de prizonieri au fost închiși soldați capturați, refugiați, credincioși și prizonieri politici.

**Obstacolele anilor postbelici** Partidul comunist și-a reafirmat rapid dominația asupra artei. Ministrul Culturii Andrei Aleksandrovici Jdanov, cel care condusese epurarea culturală de la sfârșitul anilor 1930, a lansat o nouă campanie de epurări în 1946. Politica realismului socialist (vezi *Doctrina realismului socialist*, din Capitolul 12) a devenit și mai restrictivă decât fusese la finalul anilor 1930. Scriitorul sau dramaturgul trebuia să afirme eroismul și patriotismul comuniste; nu putea plana niciun fel de ambiguitate asupra motivelor sau scopurilor personajelor. Partidul îi hărțuia pe artiști, acuzându-i de trădare și de neglijare a datoriei lor politice. De exemplu, admiterea influențelor vestice, așa cum făcuse Grigori Alexandrov când și-a recunoscut îndatorarea față de comedia americană, atrăgea acuzații de „îngenunchere în fața culturii burgheze". Așa cum realismul socialist înăbușise modernismul sovietic la începutul anilor 1930, noile politici ale lui Jdanov au încercat să oprească noile tendințe din Europa de Vest, în mod special neorealismul, să aibă vreo influență asupra filmului sovietic postbelic.

Producția de film era deja un proces birocratic greoi, și campania lui Jdanov pentru puritate ideologică a provocat stagnarea studiourilor: drumul unui scenariu printre procedurile birocratice putea dura chiar și doi ani înainte de a primi aprobarea de filmare. *Miciurin – un vis împlinit/ Miciurin* (1948), regizat de Aleksandr Dovjenko, și *Tânăra gardă/ Molodaia gvardiia* (1948), regizat de Serghei Gherasimov, au fost „corectate" în timpul scrierii scenariului și după filmări. Alte filme, în mod special partea a doua din *Ivan cel Groaznic/ Ivan Groznîi* (1946), au fost interzise. Toate „fabricile de film" sovietice au produs împreună 17 filme de lungmetraj în 1948, 15 în 1949, 13 în 1950 și doar 9 în 1951.

Filmele care au rezistat acestui sistem au funcționat în cadrul unor constrângeri înguste de gen. Filmele fantastice expuneau cultura exotică a republicilor care formau URSS-ul, iar dramele politice atacau politica externă americană. Biografiile artiștilor și oamenilor de știință au continuat tendința din anii 1930 a naționalismului rus, imaginea lui Stalin jucând un rol central (**fig. 18.9**). „Documentarele artistice" despre război îmbinau fragmente din buletine de actualități cu secvențe reconstruite, portretizându-l pe grandiosul Stalin luând decizii pentru soarta civilizației. În toate genurile, accentul se punea pe protagoniști excepționali. Cu toate că se spunea că astfel de personaje își luau forța din puterea colectivă a oamenilor, oamenii obișnuiți aveau de cele mai multe ori doar rolul de a-l inspira sau a-l asista pe erou.

Cei mai mulți dintre pionierii cinematografiei anilor 1920 au devenit inactivi. Lev Kulešov a continuat să predea, dar nu a mai regizat filme. Sănătatea șubredă a lui Eisenstein l-a oprit să revizuiască *Ivan cel Groaznic*, murind în 1948 fără să mai facă vreun alt film. Vsevolod Pudovkin a mai realizat două filme după război, iar Dovjenko unul singur. Doar Grigori Alexandrov, Serghei Iutchevici, Friedrich Ermler și Grigori Kozînțev au lucrat în mod constant. Regizorii din generația mai tânără, Serghei Gherasimov, Mark Donskoi, Mihail Romm și Iosif Heifiț, au devenit personalitățile centrale ale cinematografiei sovietice postbelice. Toți s-au lansat la începutul anilor 1930 și au realizat filme realist-socialiste notabile. Georgianul Mihail Ciaureli a fost deosebit de iscusit în adoptarea politicilor sovietice în filmele sale, dintre care *Văpaia cea mare/ Kliatva* (1946) și *Neuitatul an 1919/ Nezabavae mai 1919 i god* (1951) au dus cultul lui Stalin la înălțimi amețitoare.

**18.9.** Omul de știință primește premiul sub privirea binevoitoare a liderilor (*În numele vieții/ Vo imia jizni*, 1947, Alexander Jariki și Iosif Heifiț).

Până și cei mai importanți regizori erau vulnerabili în fața reprimărilor oficiale, așa că s-au refugiat în adoptarea unui stil uniformizat. Tendințele exagerate ale cinematografiei din timpul războiului (vezi *Cinematograful sovietic în timpul războiului*, din Capitolul 12) au fost duse la extrem. „Documentarele artistice" îi prezentau pe liderii națiunii lucrând în birouri uriașe sau mergând pe coridoare colosale. În *Căderea Berlinului/ Padenie Berlina* (1949), al lui Ciaureli, reuniunea cuplului are loc în fața unei mulțimi uriașe de oameni, peste care tronează figura lui Stalin (**fig. color 18.2**). Chiar și mai intimistul *Tânăra gardă* folosește cadre lungi și o profunzime mare a câmpului pentru a-i prezenta pe tinerii protagoniști sub forma unui ansamblu monumental (**fig. 18.10**). Cinematograful realist-socialist postbelic era mai rigid și mai academic decât versiunea din anii 1930.

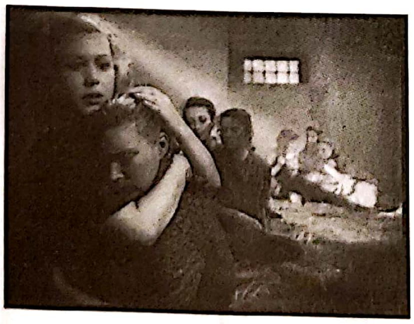
Aspectul greoi al acestui tip de cinema a devenit curând evident. În 1952, membrii de vază ai partidului s-au plâns că majoritatea filmelor nu aveau conflict; frica de cenzură a condus la realizarea unor filme insipide. Liderii au cerut creșterea producției de film în cadrul congresului de partid din același an. Procesul de producție a devenit mai lin. Acum scenariile despre oameni obișnuiți erau acceptate, atât timp cât Partidul Comunist juca un rol pozitiv în poveste.

**Moartea lui Stalin și Noul Umanism** Moartea lui Stalin, din martie 1953, a provocat o luptă pentru putere care cinci ani mai târziu l-a propulsat pe Nikita Hrușciov la cârma țării. Pe parcursul anilor dintre 1953 și 1958, perioadă cunoscută sub denumirea de „dezgheț", partidul a inițiat unele reforme. Valoarea taxelor a fost diminuată, mii de prizonieri politici au fost eliberați din lagăre, iar guvernul a investit în educație și în cercetare. Majoritatea îmbunătățirilor vizau consolidarea puterii guvernamentale, dar în comparație cu regimul lui Stalin, dezghețul s-a dovedit eliberator.

Reforma s-a făcut simțită și în industria de film. Noi scenariști au fost recrutați; cenzura s-a diminuat. Filmele biografice și documentarele artistice au intrat într-un con de umbră. „Coexistența pașnică" a devenit noua politică oficială, astfel că abordarea subiectelor referitoare la Războiul Rece s-a rărit. Comediile și musicalurile și-au recăpătat popularitatea. Studiourile republicilor sovietice au fost revigorate. Producția a crescut până la 92 de filme lansate în 1957.

Mulți regizori din vechea generație au continuat să lanseze opere didactice, dogmatice (**fig. 18.11**). Dar cum sloganul „Faceți loc pentru tineri!" a devenit unul popular, mai mulți absolvenți recenți ai Școlii Sovietice de Film VGIK și-au început carierele. De exemplu, temperatul *Casa în care locuiesc/ Dom v kotorom ia jivu* (1957), al lui Lev Kulidjanov și Iakov Seghel, urmărește destinele întrepătrunse ale unor familii dintr-un complex de locuințe, înainte și în timpul războiului (**fig. 18.12**).

În 1956, Hrușciov a atacat cu mare curaj politicile dictatoriale ale lui Stalin. A evidențiat cinematograful ca un prim vehicul pentru promovarea „cultului personalității", denunțând filmele care lăudau geniul militar al lui Stalin. Drept urmare, unele dintre cele mai revizioniste filme ale perioadei dezghețului au abordat genul filmului de război într-o altă lumină. Primul lungmetraj al lui Grigori Ciuhrai, *Al 41-lea/ Sorok pervii* (1956), urmărește dezvoltarea relației sexuale dintre o femeie soldat și prizonierul ei. Actorul



**18.10.** Descrierea îndărătnică a curajului tineresc ajunge la un punct culminant într-un cadru larg desfășurat în penitenciar (*Tânăra gardă*).

**18.11.** În *Povestiri despre Lenin/ Rasskazi o Lenin* (1957), regizat de Iutchevici, o tehnică demodată îl sanctifică pe lider.

**18.12.** O prezentare subtilă a revenirii acasă după încheierea războiului: poporul sărbătorește cu artificii, paltonul unui soldat acoperă un scaun, iar cuplul se reunește, îmbrățișându-se în afara ecranului (*Casa în care locuiesc*).

Serghei Bondarciuk și-a făcut debutul regizoral cu *Soarta unui om/ Sudba celoveka* (1959), care chestionează comportamentul unui soldat rus aflat într-un lagăr de concentrare nazist.

Două alte filme de război sunt reprezentative pentru „Noul Umanism". *Zboară cocorii/ Letiat juravli* (1957), regizat de veteranul Mihail Kalatozov, tratează frontul de acasă fără eroism. Protagonista este departe de a fi eroina pozitivă a realismului socialist. În timp ce logodnicul ei este pe front, aceasta are o aventură cu fratele lui, un vânzător pe piața neagră, și suferă din pricina vinei pe care o simte din cauza infidelității ei. La finalul anilor 1940, conflictele psihologice erau, de regulă, considerate subiecte burgheze, dar *Zboară cocorii* demonstrează că acestea obținuseră între timp aprobarea oficialităților. Kalatozov se bazează pe un stil convențional cu o profunzime mare de câmp (fig. 18.1), dar experimentează și cu mișcări de cameră din mână și cu cadre în ralanti, tehnici care vor deveni mai populare în anii 1960. Subiectivitatea optică vizuală și secvențele imaginare integrează filmul în mai ampla tradiție a cinematografului de artă european. *Zboară cocorii* a câștigat Marele Premiu la Festivalul de Film de la Cannes în 1958 datorită aspectului său modern.

Senzația de renaștere a fost consolidată și de drama despre cel de-Al Doilea Război Mondial realizată de Ciuhrai, *Balada soldatului/ Balade o soldate* (1958). Adolescentului infanterist Alexei îi este acordată o scurtă permisie pentru a-și vizita mama. Pe parcursul călătoriei sale, el întâlnește oameni care se luptă cu probleme cauzate de război și se îndrăgostește de o refugiată. Ajunge acasă atât de târziu, încât este nevoit să plece imediat înapoi pe front. Întrucât filmul începe cu Alexei murind pe front, ultima îmbrățișare a mamei (**fig. 18.13**) devine un moment foarte emoționant. Efectul este intensificat de paralelismul vizual al cadrului cu atacul de tancuri coșmaresc din debutul filmului (**fig. 18.14**). Frica de război a lui Alexei, bunătatea lui bizară și dorințele sale sexuale îl diferențiază de eroii bolșevici rigizi ai perioadei staliniste.

*Zboară cocorii* și *Balada soldatului* afișează un patriotism convențional, o încredere în liderii paternaliști și scene de luptă mamut. Cu toate acestea, cele două filme și alte câteva depășesc puritanismul sever al dogmei anterioare a partidului, oferind un „realism socialist cu o față umană". Generația postbelică a îmbrățișat exprimarea sensibilității tinerești și a pasiunii pe ecran, chiar dacă ele se manifestau doar în contextul doctrinei oficiale și al genurilor convenționale.

Filmele din URSS și-au recâștigat prestigiul internațional până la finalul acestui deceniu. În 1958 a fost lansată partea a doua a filmului lui Eisenstein, *Ivan cel Groaznic*, având un succes răsunător. Un sondaj internațional al criticilor a votat *Crucișătorul Potemkin* drept cel mai bun film al tuturor timpurilor. Operele lui Dziga Vertov și ale lui Aleksandr Dovjenko au fost redescoperite. Noi filme au câștigat recunoaștere internațională. Cu toate că perioada dezghețului s-a încheiat repede, cinematografia sovietică a fost întrucâtva reabilitată în ochii comunității internaționale de film.

## Cinematograful postbelic în Europa de Est

La finalul războiului, armata sovietică a ocupat Cehoslovacia, Polonia, Ungaria, Albania, Bulgaria, România, Iugoslavia și sectorul estic al Germaniei (care avea să devină Republica Democrată Germană). Au fost instaurate guverne comuniste în toate aceste

**18.13.** Finalul din *Balada soldatului.*

**18.14.** Începutul din *Balada soldatului.*

țări între 1945 și 1948 – mai întâi formând coaliții cu alte partide și apoi epurând coalițiile de non-comuniști și de disidenți. Practic toată Europa de Est se afla sub influență sovietică în 1950. Stalin considera statele respective un „tampon“ împotriva invaziei vestice. Acestea cumpărau produse sovietice și aprovizionau URSS-ul cu materii prime.

**Depășirea condițiilor postbelice** În aceste „democrații populare“, precum în URSS, un singur partid era la putere. Statul a colectivizat agricultura, a expandat industria grea, controla salariile și prețurile. Între 1945 și 1948, industriile cinematografice din toate aceste țări au fost naționalizate, fiind bazate deseori pe echipele de filmare existente în cadrul armatei, al forțelor de rezistență și al grupărilor de partizani. Numeroși regizori care sprijiniseră cauzele stângiste în perioada antebelică au primit locuri de muncă în noua structură.

Unele studiouri de producție au trebuit reconstruite. Studiourile din Cehoslovacia serviseră ca bază pentru producțiile naziste și au putut să-și reia rapid activitatea. În Germania de Est, sovieticii au înființat în 1946 monopolul de stat Deutsche Film Aktiengesellschaft (DEFA), profitând de faptul că majoritatea studiourilor de producție antebelice erau localizate în partea estică a Germaniei. Prin comparație, Bulgaria, România și Iugoslavia avuseseră foarte puține activități cinematografice înainte de război. În cazul lor, guvernele, cu ajutor din partea sovieticilor, au fost nevoite să construiască producția de film de la zero.

Inițial, industriile est-europene au copiat structura sovietică. Producția era centralizată, scenariile erau aprobate de o singură instituție aflată sub controlul direct al partidului. Administratorii îi desemnau pe colaboratorii pentru fiecare proiect. Funcționarii solicitau revizii la mai multe niveluri ale procesului de producție. Pentru că distribuția și exploatarea se aflau, de asemenea, sub control centralizat, partidul putea să decidă interzicerea unui film finalizat.

O singură țară a deviat de la această politică atunci când s-a desprins de Uniunea Sovietică. În 1948, mareșalul Tito, liderul comunist al Iugoslaviei, a lansat un socialism mai descentralizat, orientat către piața liberă. Producția iugoslavă era organizată în jurul întreprinderilor independente, din care făceau parte artiști și tehnicieni. Subvențiile acordate de stat erau suplimentate de o taxă pe bilete. Cu toate că partidul cenzura filmele terminate, colaboratorilor le era permis să inițieze proiecte și să migreze între studiouri. Industria din Iugoslavia a devenit cea mai „comercială“ din Europa de Est, intrând în coproducții cu Occidentul și găzduind producții în deplasare.

Urmând modelul sovietic, țările Europei de Est au pus accent pe o educație profesională în domeniul cinematografic. Școli de studii superioare au fost fondate în Varșovia (în 1945, s-a mutat ulterior la Łódź în 1948), Budapesta (1945), Belgrad (1946), Praga (1947), București (1950) și Potsdam (1954). Tehnicienii studiau, de asemenea, la VGIK. Se considera că o educație standardizată în acest fel garanta atât o competență profesională, cât și obediență ideologică.

Înainte ca partidele comuniste să obțină puterea deplină, regizorii cu orientări politice de stânga au explorat diverse opțiuni. De exemplu, filmul *Strada hotarului/ Ulica graniczna* (Polonia, 1948), al lui Alexander Ford, arată cum puteau oamenii obișnuiți să devină susținători ai nazismului. În Germania de Est, filmul realizat de Wolfgang Staudte, *Criminalii sunt printre noi/ Die Mörder sind unter uns* (1946), o importantă operă *Trümmerfilm* („film cu ruine“), folosește ruinele Berlinului (**fig. 18.15**) într-o manieră aproape neorealistă pentru a prezenta povestea unui simpatizant nazist care continuă să fie un om de afaceri de succes. Cu toate acestea, Staudte se inspira și din tradiția autohtonă a expresionismului (**fig. 18.16**).

Umanismul de stânga de acest fel a căzut curând în dizgrație. Țările Europei de Est au adoptat versiunea îngustă a realismului socialist sovietic impusă de Jdanov. Șovinismul rus al Uniunii Sovietice și-a găsit

**18.15.** „Filmul ruinelor“ *Criminalii sunt printre noi.*

**18.16.** Întoarcerea expresionismului: *Criminalii sunt printre noi.*

echivalentul estic în epopeile istorice patriotice, revizuite pentru a respecta politicile acceptate la un anumit moment. Fiecare națiune și-a dezvoltat propria variantă a filmului de război, a filmului despre fermele colectivizate, a filmului de sabotaj al fabricilor și a biografiei marelui artist național. Pentru a-și ajuta statele satelit să adere la noua politică, URSS a trimis regizori de seamă să filmeze și să supervizeze producțiile locale și să sugereze îmbunătățiri în procesul național de producție.

Cu toate acestea, aproape fiecare țară s-a putut lăuda cu filme care s-au sustras regulilor realismului socialist. În Polonia, filmul semnat de Ford, *Cei 5 din strada Barska/ Piątka z ulicy Barskiej* (1954), și primele filme ale lui Jerzy Kawalerowicz s-au remarcat prin faptul că injectau teme umaniste înăuntrul formulelor. În Ungaria, povestea minerilor blocați din filmul *14 vieți/ Életjel*, regizat de Zoltán Fábri, avea o tendință neorealistă. Câțiva cineaști au considerat că animațiile reprezintă salvarea din fața jdanovismului, iar în Cehoslovacia și Iugoslavia au fost dezvoltate studiouri de animație cu adevărat remarcabile (vezi Capitolul 21). Accentul naționalist al filmelor din Europa de Est din acea perioadă oferea deseori un anumit grad de distanțare față de politica sovietică: orice poveste patriotică putea fi asimilată ca promovând mândria locală în fața dominației rusești.

**Luptele dezghețului** Moartea lui Stalin și politica de „destalinizare" a lui Nikita Hrușciov au generat un dezgheț înăuntrul multor guverne din Europa de Est. Dar cetățenii acestor țări demonstrau o dorință de independență și de înnoire mult mai puternice decât cea a cetățenilor din URSS. Intelectuali elocvenți criticau sistemul sovietic. Însă în mod și mai dramatic, oamenii au început să se revolte. Au izbucnit greve și revolte în Germania de Est și în Polonia; în 1956, Ungaria a fost la un pas de revoluție. Tancurile sovietice au intervenit pentru a înăbuși protestele, dar aceste revolte au scos la iveală resentimentele populare față de regimul comunist.

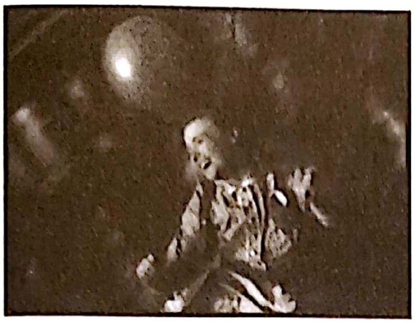
Dezghețul a condus la o renaștere culturală în multe țări est-europene. Reviste, grupări artistice, stiluri experimentale s-au afirmat pentru a provoca politicile oficiale. Proaspeții absolvenți ai facultăților de film au profitat de o atmosferă mai liberală. Intelectualii analizau cinemaul pentru a articula noi idealuri. Cu toate că filmele est-europene nu urmau stilul vestic al modernismului anilor 1960, cineaștii din perioada dezghețului au mers mai departe decât omologii lor sovietici în relaxarea structurii narative tradiționale și în explorarea efectelor psihologice și simbolice. În această perioadă, cele mai inovative și influente filme au fost realizate în Cehoslovacia, Ungaria și Polonia.

Perioada dezghețului din Cehoslovacia a fost relativ scurtă pentru că mulți dintre liberalii care ar fi militat pentru reformă căzuseră victime ale loviturii de stat staliniste din 1948. Noi tendințe au apărut între 1956 și 1958 în opera a doi regizori mai în vârstă. Ladislav Helge, un comunist convins, dar totodată critic, a realizat *Școala părinților/ Škola otců* (1957), iar Ján Kadár a regizat *Ultima stație/ Tam na konecne* (1957), un film care prezenta un studiu al apatiei sociale sub comunism. Vojtěch Jasný, un absolvent mai tânăr al școlii de film, a tratat într-o manieră poetică ciclul anotimpurilor în *Dorința/ Touha* (1958), iar Václav Krška a folosit maniera modernistă a flashbackurilor pentru a surprinde punctul de vedere al unui bărbat aflat pe masa de operație în *Aici sunt lei/ Zde jsou lvi* (1958).

Răspunsul Ungariei la destalinizare a fost mai radical, însă în cinema dezghețul a durat doar puțin mai mult decât cel din Cehoslovacia. Trei regizori importanți s-au bucurat de recunoaștere internațională între anii 1954 și 1957. Primul film al lui Karoly Makk, comedia de epocă *Liliomfi* (1954), nu a fost doar un succes popular, ci a etalat și o construcție cromatică sofisticată (**fig. color 18.3**). Makk avea să devină unul dintre cei mai importanți regizori ai Ungariei. Filmele lui Félix Máriássy *Într-o primăvară la Budapesta/ Budapesti tavasz* și *Un pahar cu bere/ Egy pikoló világos* (ambele din 1955) au introdus numeroase elemente neorealiste.

Două filme realizate de Zoltán Fábri, un regizor de teatru care, după încheierea războiului, a ales să migreze spre cinematografie, sunt de mare însemnătate. *Călușeii/ Körhinta* (1955), o poveste despre țărani reticenți care învață să aprecieze beneficiile agriculturii colectivizate, afișa un lirism energic. Cadrele realizate prin transfocare, flashbackurile scurte (atât vizuale, cât și auditive), montajul rapid, mișcările de cameră învolburate și imaginile de final în ralanti apropiau filmul mai degrabă de modernismul vestic decât de realismul socialist (**fig. 18.17**). În *Profesorul Hannibal/ Hannibál tanár úr* (1956), Fábri oferea un studiu satiric al Ungariei sub guvernarea de dreapta din 1921.

**Școala poloneză** Dintre țările aflate sub influență sovietică, Polonia a fost cea mai ostilă comunismului.



**18.17.** *Căluşeii:* joaca eroinei într-unul dintre punctele de atracţie ale carnavalului este filmată din mai multe unghiuri, pentru a se accentua fericirea ei extaziată.

Mulţi polonezi îşi aminteau că Stalin refuzase în timpul războiului să sprijine guvernul polonez aflat în exil, susţinând în schimb un regim marionetă şi folosind trupe sovietice pentru a-i ajuta pe nazişti să elimine clandestina Armată Teritorială. Polonezii au opus rezistenţă colectivizării agriculturii, iar izbucnirea sporadică a unor demonstraţii şi proteste a devenit o obişnuinţă a vieţii urbane. Liderul moderat Wladyslaw Gomulka a propus o serie de reforme. Regizorii polonezi au profitat de destalinizare pentru a reorganiza producţia de film şi a reexamina istoria naţiunii.

În luna mai a anului 1955, industria poloneză a instituit sistemul bazat pe divizii de creaţie, care constituia o îndepărtare de la birocraţia centralizată sovietică. Aşa cum se întâmpla şi în Iugoslavia, cineaştii se puteau înscrie într-o divizie de producţie regională, care la rândul ei închiria studiouri de la guvern. Din fiecare unitate făceau parte un director artistic (de obicei un regizor de film), un director literar care dezvolta scenariile şi un director de producţie care superviza filmarea. Diviziile de creaţie cinematografică, ce aveau denumiri precum Kadr („Cadru“), Start, Kamera şi Studio, s-au dovedit eficiente; totodată le facilitau absolvenţilor şcolilor de film obţinerea unor poziţii în cadrul industriei.

În timpul anilor 1950, „Şcoala poloneză“ a devenit cea mai proeminentă cinematografie din Europa de Est. Filmul *Cei 5 din strada Barska* al lui Aleksander Ford a câştigat un premiu important la Festivalul de Film de la Cannes. O serie de documentare, denumite „serialul negru“, s-au angajat într-o critică socială fără precedent. Jerzy Kawalerowicz, care îşi începuse cariera în timpul realismului socialist, a realizat *Umbra/ Cień* (1955), un film cu o construcţie complexă, care ridică o seamă de întrebări despre moartea unui om, după care o explică parţial printr-o serie de flashbackuri opace. Filmul lui Kawalerowicz, *Trenul de noapte/ Pociąg* (1959), un alt exerciţiu în ambiguitatea narativă având anumite afinităţi cu opera din anii 1960 a lui Ingmar Bergman, a fost şi mai cunoscut în afara Poloniei. Mulţi alţi cineaşti, majoritatea tineri, au făcut parte din Şcoala poloneză, dar doi dintre aceştia s-au dovedit în mod special influenţi.

Andrzej Munk, un absolvent al Academiei de la Łódź, a devenit faimos cu *Jertfa supremă/ Człowiek na torze* (1956). Un mecanic în vârstă este călcat de un tren; lampa de semnalizare din apropiere este defectă; a fost el un sabotor? Scenariul filmului împleteşte investigaţia cu o serie de flashbackuri. Prin urmare, evenimentele nu sunt prezentate în ordine cronologică, iar unele acţiuni sunt arătate de mai multe ori. Această construcţie narativă, deşi era des întâlnită în cinemaul hollywoodian şi în cel al Europei de Vest de după apariţia *Cetăţeanului Kane/ Citizen Kane*, încălca principiile esteticii realismului socialist. Din punct de vedere tematic, descoperirea intenţiilor bune ale mecanicului face din *Jertfa supremă* o critică la adresa goanei staliniste după „sabotori“.

*Eroica*, regizat de Munk, „o simfonie eroică în două părţi“, oferă o perspectivă la fel de demistificatoare asupra războiului. Prima parte, o comedie amară despre un escroc de mâna a doua în timpul insurecţiei din Varşovia, contrastează puternic cu tragica poveste a prizonierilor polonezi de război care îşi caută confortul în iluzia eroismului (**fig. 18.18**). Munk s-a angajat apoi în realizarea unui film important despre lagărele de concentrare naziste. Acesta a murit într-un accident în primele zile de filmare, dar colaboratorii săi au montat materialul pentru a realiza *Pasagera/ Pasażerka* (1963), un film eliptic, dar plin de forţă despre o gardiană angajată într-un lagăr nazist. Flashbackurile ilustrează ceea ce ea îi povesteşte soţului: că a ajutat în secret o prizonieră. Flashbackurile ulterioare relevă amintirile despre adevărata ei cruzime faţă de victimă.

Andrzej Wajda, cel mai cunoscut regizor polonez, a fost, de asemenea, absolvent al şcolii de film de la Łódź. După ce a lucrat ca asistent de regie al lui Ford la *Cei 5 din strada Barska*, Ford a colaborat ca supervizor artistic pentru filmul de debut al lui Wajda, *Generaţie/ Pokolenie* (1954). Roman Polanski, care juca un rol minor în film, a remarcat că „întregul cinema polonez a început de aici“[*]. Următorul film al lui Wajda, *Canalul/ Kanal* (1957), a stârnit controverse mai mari, câştigând un premiu special la Festivalul de Film de la Cannes. *Cenuşă şi diamant/ Popiół i diament* (1959) a câştigat un premiu important la Veneţia şi a devenit unul dintre cele mai semnificative filme realizate în Europa de Est.

---

[*] Citat în Boleslaw Michalek, *The Cinema of Andrzej Wajda*, trad. Edward Rothert (Londra: Tantivy, 1973), p. 18.

Wajda luptase în adolescență în Armata Teritorială, o grupare clandestină anticomunistă. Pe parcursul trilogiei, reprezentările sale asupra rezistenței anticomuniste evoluează de la o critică corectă din punct de vedere ideologic a armatei (*Generație*) către o celebrare sumbră a eroismului de neclintit al acesteia (*Canalul*), ajungând până la o afirmare ambiguă a rezistenței anticomuniste (*Cenușă și diamant*).

În primul film, Jacek, care moare din cauza gestului nebunesc de a sări din vârful unei scări (**fig. 18.19**), este condamnat, dar rămâne atractiv prin romantismul lui nesăbuit. *Canalul,* făcut la apogeul dezghețului poststalinist, îi prezintă cu mai multă simpatie pe partizanii săi tineri. După izbucnirea insurecției din Varșovia, aceștia se refugiază în canale. Partea a doua a filmului întrețese încercările a trei grupuri de a evada prin labirintul mlăștinos. În *Cenușă și diamant,* un partizan în mod vădit anticomunist devine o figură pozitivă, chiar seducătoare. Maciek, un tânăr care și-a dobândit sângele-rece în timpul Rezistenței, asasinează un reprezentant comunist și moare într-un morman de gunoi, împușcat din greșeală de un polițist. Cu toate că este un inamic politic, Maciek, cu mitraliera, cu jacheta lui strâmtă și cu ochelarii de soare întunecați, s-a dovedit o figură carismatică pentru spectatorii tineri. Datorită acestui rol, actorul Zbigniew Cybulski a ajuns cunoscut drept „James Dean-ul polonez“.

În ultimele două filme, Wajda a construit un stil flamboaiant care să se potrivească cu bravada protagoniștilor săi. *Canalul* și-a câștigat faima datorită suspansului, violenței și stilului său virtuoz (**fig. 18.20, 18.21**). În *Cenușă și diamant,* efectele vizuale surprinzătoare ale lui Wajda devin motive simbolice. Prima victimă a lui Maciek, atacată atât de puternic încât îi ia foc spatele, se prăbușește peste ușa unei biserici, dezvăluind partea din spate a altarului bombardat (**fig. 18.22**). La barul hotelului, Maciek și prietenii lui îi onorează pe camarazii căzuți în luptă luminând paharele de alcool, echivalentul străvechi al lumânărilor votive. În final, ucigașul și victima se îmbrățișează într-un dans macabru în timp ce artificiile semnalizează cu ironie sfârșitul războiului (**fig. 18.23**).

Criticii au pus în contrast celebrarea romantică a eroilor damnați ai lui Wajda cu atitudinea mai ironică, demistificatoare a lui Munk. Ambii regizori au utilizat filmul de război pentru a aborda subiecte controversate – natura rezistenței, tradiția poloneză a galanteriei. Dar efectele vizuale baroce ale lui Wajda, gustul pentru scenarii pline de suspans, utilizarea ambivalentă a imaginilor religioase fac ca filmele sale să fie foarte diferite de majoritatea producțiilor est-europene.

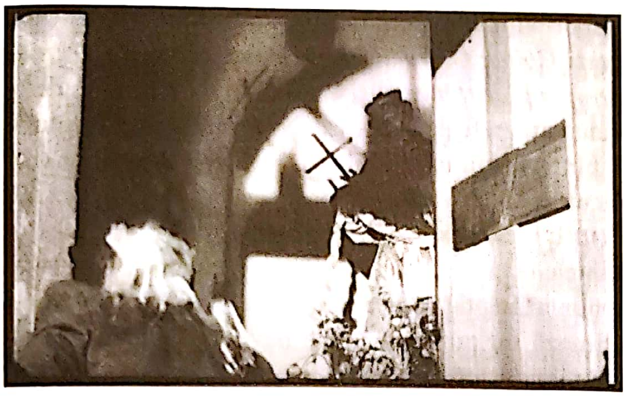
La fel ca în Uniunea Sovietică, dezghețul din Europa de Est a durat doar câțiva ani. După ce revoluția maghiară din 1956 a fost stăvilită, diviziile sale cinematografice au fost desființate, retezând speranțele în consolidarea unui nou sistem de producție. În 1957, o conferință a cineaștilor organizată la Praga a

**18.18.** *Eroica:* acțiunea comică se desfășoară în prim-plan, în timp ce un refugiat e împușcat în planul îndepărtat.

**18.19.** Partizanul Jacek din cadrul Armatei Teritoriale, în *Generație*.

**18.20.** *Canalul:* alternarea între un întuneric profund și o explozie de lumină.

**18.21.** Rețeaua de canalizare construită în studio i-a permis lui Wajda să înghesuie personajele aproape unul de altul sau să le împingă înspre obiectivul camerei (*Canalul*).



**18.22.** *Cenușă și diamant:* creștinism în timpul războiului.

**18.23.** Punctul culminant din *Cenușă și diamant* – artificiile sunt un ecou al focurilor de armă și al băuturilor flambate.

condamnat filmele poloneze recente și a cerut ca o singură linie ideologică să fie urmată. Cineaștilor polonezi le-au fost cercetate amănunțit și uneori chiar suprimate filmele. În cadrul unei conferințe a cineaștilor cehi din 1959 a fost reorganizată politica de producție și s-a cerut ca unele filme importante să fie interzise. Majoritatea guvernelor și-au întărit controlul asupra industriilor lor de film. Totuși, după puțină vreme, aveau să apară regizori chiar mai nonconformiști.

## REPUBLICA POPULARĂ CHINEZĂ

În timpul celui de-Al Doilea Război Mondial, războiul civil chinez s-a atenuat, deoarece atât forțele guvernamentale, cât și revoluționarii comuniști au luptat împotriva ocupației armatei japoneze. După capitularea Japoniei în 1945 războiul civil a izbucnit din nou. În ciuda sprijinului american, forțele conduse de Chiang Kai-shek au fost nevoite să fugă în Taiwan în 1949. Sub conducerea lui Mao Zedong, comuniștii au instaurat Republica Populară Chineză (RPC) pe teritoriul continental. În timp ce Statele Unite considerau că Guomindongul lui Chiang era guvernul legitim, Uniunea Sovietică a recunoscut RPC în 1949, oferindu-i ajutoare și asistență militară.

### Războiul civil și revoluția

În timpul războiului civil, producția cinematografică a rămas concentrată în Shanghai. Mulți scenariști și regizori susțineau cauza revoluționară și deseori intrau în conflict cu cenzura strictă din timpul războiului. Cu toate acestea, unele filme au oferit modele pentru cinematografia postrevoluționară. Cel mai important dintre ele a fost filmul în două părți *Râul primăverii curge spre est/ Yī jiāng chūn shuǐ xiàng dōng liú* (1947–1948, Cai Chusheng și Zheng Junli). Filmul s-a dovedit extrem de popular, în parte pentru că încapsula experiențele multor cetățeni chinezi sub ocupația japoneză opresivă.

Lung de trei ore, *Râul primăverii curge spre est* acoperă anii dintre 1931 și 1945, urmărind destinul unui soț și al unei soții despărțiți de război. *Râul primăverii curge spre est* se aseamănă cu filmele de la Hollywood prin faptul că apelează la o coloană sonoră simfonică luxuriantă, la un montaj realizat cu multă îndemânare și la o construcție atentă a scenariului. Secvențele care contrastează poveștile soțului și ale soției sunt construite cu migală, precum scena petrecerii organizate în cinstea noului conac, intercalată cu o scenă în care familia soției este evacuată din baraca lor.

Industria cinematografică din Shanghai a produs un alt film major în timpul războiului, *Primăvara într-un orășel/ Xiǎochéng zhī chūn* (1948), regizat de Fei Mu. Fei realizase câteva filme importante pentru compania Lianhua în anii 1930, inclusiv cele croite în jurul actriței Ruan Lingyu (vezi *China: Cinematografia prinsă între ideologiile de dreapta și de stânga*, din Capitolul 11). Filmul său din 1937, *În culise și pe scenă/ Hòutái* (1937), despre o trupă de operă, le prezintă spectacolele sub forma unor tablouri, dar redă dramele personale din culise prin intermediul unui montaj îndrăzneț și cu o profunzime remarcabilă a câmpului vizual.

*Primăvara într-un orășel* este chiar mai îndrăzneț. O soție și soțul ei bolnav trăiesc cu sora lui într-un conac acum distrus de război. Un vechi prieten al soțului, care este și fostul iubit al soției, vine în vizită. Pe măsură ce prietenul și soția sunt atrași din nou unul de celălalt, Fei le prezintă pasiunea crescândă în cadre surprinse de la distanță, în clarobscur. Ei se apropie și se retrag prin mici gesturi care le oferă spectatorilor indicii subtile ale atracției lor irezistibile (**fig. 18.24**). Cu toate că a fost realizat pentru un studio susținător al stângii politice, filmul nu face o critică propagandistică. Datorită modului subtil în care Fei a tratat triunghiul amoros, dar și a felului în care a utilizat liber *voice-over*-ul, sugerând șirul de gânduri al soției, mulți critici consideră că *Primăvara într-un orășel* este cel mai valoros film chinez realizat vreodată.

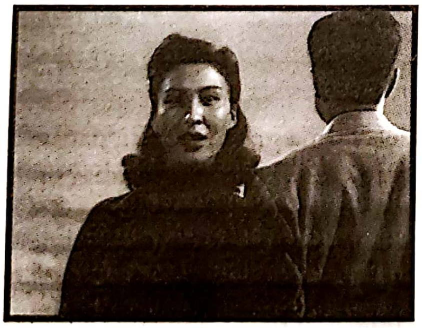
Două alte filme importante acoperă tranziția dintre perioada războiului civil și era postrevoluționară. *Ciori și vrăbii/ Wūyā yǔ máquè* (1949), regizat de Zheng Junli, oferă o secțiune transversală a societății chineze prerevoluționare, prezentându-i pe diverșii locuitori ai unui bloc de apartamente. Povestea pune în contrast „vrăbiile", oameni cinstiți din clasa muncitoare (**fig. 18.25**), cu „ciorile", adică șeful decadent al partidului de dreapta și soția sa, care îi exploatează pe primii (**fig. 18.26**). *San Mao, micuțul vagabond/ Sān máo liúlàng jì* (Zhao Ming și Yang Gong) s-a confruntat, la fel ca *Ciori și vrăbii*, cu barierele cenzurii sub guvernul Guomindong și a fost finalizat după revoluție. Filmul se concentrează pe un cerșetor aflat în suferință care își regăsește speranța odată cu instaurarea revoluției. *San Mao* apelează la filmări în locații care amintesc de neorealismul italian, iar surprinderea băiatului în timpul festivităților reale de celebrare a victoriei revoluționare conferă filmului o forță de document.

Partidul Comunist a naționalizat rapid industria chineză de film. Mulți cineaști au salutat victoria comuniștilor în 1949, asigurând o continuitate la nivelul personalului din domeniu. Studioul de Film din Beijing a fost înființat în aprilie; la conducerea lui a fost numit Yuan Muzhi, care în 1937 realizase importantul film de stânga *Îngerii străzii/ Mălù tiānshǐ* (vezi *China: Cinematografia prinsă între ideologiile de dreapta și de stânga*, din Capitolul 11) și care studiase cinematografia la Moscova. Noul ministru al culturii a înființat și Biroul de Film. Între 1949 și 1950, au fost făcute planuri pentru centralizarea producției, cenzurii, distribuției și exploatării cinematografice. Cu toate că filmele occidentale erau populare, cinematografele au renunțat treptat să le mai difuzeze. Deoarece producția chineză nu putea satisface nevoile publicului local, erau importate filme din Uniunea Sovietică și din alte țări comuniste.

În ciuda valorii propagandistice a filmului, oficialii responsabili de industria cinematografică se confruntau cu o problemă. China era în principal o țară agrară, 80% din populație trăind în zone rurale. În 1949, țara avea doar aproximativ 650 de cinematografe, concentrate în orașele portuare și care se adresau unui public educat din clasa de mijloc. Milioane de chinezi nu văzuseră niciodată un film și nu puteau asimila ideile prezentate în filmele sovietice.

La fel cum au procedat bolșevicii după Revoluția Rusă din 1917, guvernul chinez a prioritizat extinderea rețelei de distribuție de film și realizarea de filme pe care țăranii, muncitorii și soldații să le poată aprecia. Imediat după revoluția chineză, guvernul a creat divizii mobile de proiecție care au proiectat filme în regiunile îndepărtate. Până în 1960, existau aproximativ 15 000 de astfel de divizii. Pe măsură ce spectatorii au avut acces la filme, numărul de spectatori a crescut enorm, de la 47 de milioane în 1949 la 4,15 miliarde în 1959.

China a rămas în mare parte imună la modernismul occidental. În general, cinematografia comunistă chineză a transformat genuri populare în filme cu



**18.24.** În *Primăvara într-un orășel*, Fei Mu mizanscenează adesea întâlnirile foștilor iubiți în așa fel încât unul dintre personaje să se afle în spatele celuilalt, sugerând ezitările lor pline de vinovăție de a se reuni.

**18.25.** Două dintre personajele pozitive din *Ciori și vrăbii*, un funcționar de stânga și o servitoare, țin ritmul unei melodii cântate de copii.

**18.26.** Hainele la modă, lichiorul și țigările indică corupția cuplului de dreapta în *Ciori și vrăbii*.

mesaj politic. Datorită schimbărilor de la nivelul politicilor guvernamentale, perioadele de control strict alternau cu unele de relaxare – un ciclu asemănător cu ritmul îngheț-dezgheț al culturii din URSS.

La scurt timp după revoluția chineză, oficialii i-au forțat pe cineaști să ia ca model realismul socialist sovietic. Specialiștii sovietici și-au împărtășit experiența, așa cum au făcut și în țările din Europa de Est, iar cineaștii chinezi au călătorit la Moscova pentru a constata la fața locului cum funcționează industria. Noii profesioniști din domeniu au fost pregătiți inițial la o școală atașată Studioului de Film din Beijing (deschisă în 1952), și mai apoi la Academia de Film din Beijing (înființată în 1956).

Un film remarcabil al perioadei a fost *Viața mea/ Wo zhe yi bei zi* (1950, Shi Hui), structurat ca o serie de flashbackuri ale unui cerșetor care-și amintește de cariera sa de polițist, întotdeauna loial regimurilor servite începând cu 1911. Această panoramă a vieții sale oferă pretextul includerii mai multor scene despre opresiune prerevoluționară (**fig. 18.27**). În timp ce eroul moare, fiul lui se alătură revoluției.

Controlul strict a fost relaxat într-o oarecare măsură între anii 1956 și 1957. Invocând proverbul chinez antic „Să lăsăm o sută de flori să înflorească și o sută de curente de gândire să concureze", Mao Zedong deschidea ușile pentru o critică constructivă la adresa guvernului. Această perioadă de relativă deschidere a fost comparabilă cu perioada de dezgheț din URSS și din țările din Europa de Est de la mijlocul anilor 1950, deși Mao a folosit rapid noua politică pentru a-i identifica pe viitorii „dușmani".

Producția și-a revenit lent în perioada imediat ulterioară încheierii războiului, dar s-a extins în timpul campaniei „O sută de flori". Cineaștii au adaptat opere literare ale autorilor de stânga aparținând școlii prerevoluționare 4 Mai (numită astfel după o serie de proteste importante din 1919). Un astfel de film, *Sacrificiul de Anul Nou/ Zhu Fu* (1956), realizat de Sang Hu, se concentrează asupra unei femei forțate să lucreze ca servitoare pentru o familie bogată. În ciuda poveștii sale sumbre, *Sacrificiul de Anul Nou*, la fel ca majoritatea filmelor chineze din anii 1950 și 1960, are un aspect similar cu cel asociat mai curând producțiilor lustruite ale Hollywoodului, incluzând exterioare elaborate construite în studio și având o imagine cu o cromatică bogată. *Jucătoarea de baschet nr. 5/ Nü lán wŭ hào* (1957, Xie Jin) construiește o atmosferă mai optimistă, concentrându-se pe tineri care învață să lucreze împreună. Totuși, din nou, moștenirea nefericită a perioadei prerevoluționare este subliniată pentru că antrenorul echipei fusese concediat în anii 1930 pentru refuzul de a falsifica rezultatul unui meci. Astfel de filme sugerau o nouă plajă de subiecte potențiale pentru cinema, dar cum criticile la adresa guvernului au condus la o perioadă de represiune generalizată, campania „O sută de flori" s-a încheiat.

Politica oficială se concentra acum pe nevoia unei creșteri rapide a economiei chineze, fiind cunoscută sub denumirea de „Marele Salt Înainte". Printre rezultatele acestei campanii dezastruoase s-a numărat o perioadă de foamete, din cauză că țăranii fuseseră forțați să se alăture fermelor colective, iar, în consecință, producția agricolă scăzuse dramatic. În industria de film, Marele Salt Înainte a condus spre trasarea unor obiective nerealiste în privința numărului de filme produse, adesea cu bugete imposibil de mici. Într-o notă mai optimistă, noul accent pus pe diversitatea etnică a condus la înființarea de centre de producție regionale, o acțiune care avea să aibă efecte pe termen lung asupra cinematografiei chineze. Chiar dacă Beijingul și Shanghaiul au rămas principalele centre de producție în perioada 1957–1960, au fost construite studiouri regionale importante în Guangzhou, Xi'an și Chengdu. În plus, câteva filme importante au apărut în această perioadă. *Magazinul familiei Lin/ Lin jia pu zi* (1959, Shui Hua) prezintă un cizmar prins între oficialii corupți ai Guomindong și invazia japoneză. O producție de studio glamoroasă, *Magazinul familiei Lin* integrează drama familiei într-o construcție narativă care examinează politica predominantă a anilor 1930.

## Maoismul îmbinat cu tradiția

Încheierea Marelui Salt Înainte a condus la o altă perioadă de deschidere ideologică în prima jumătate a anilor 1960. Producția de filme a crescut, la fel și numărul de spectatori. Filmele prerevoluționare au revenit în atenție, iar arhiva națională de film (înființată în 1956) a început să le conserve. Pe măsură ce Republica Populară Chineză devenea mai puțin dependentă de ajutorul sovietic, regizorii au evocat tot mai des tradițiile chineze autohtone.

Ca rezultat al acestui nou interes pentru viața din China, au început să apară tot mai multe filme despre cele 55 de minorități etnice ale națiunii. Unele includeau aceste minorități doar pentru a evidenția culturi pitorești. *Ashma/ Āshīmă* (1964, Liu Qiong), de exemplu, este un musical luxuriant, realizat în CinemaScope, bazat pe o legendă a minorității Bai. Alte filme prezentau o minoritate care devenea unită cu populația generală. În *Servitorii/ Nong nu* (1963), al lui Li Jun, robii tibetani sunt asupriți de proprietarii feudali de pământ și de liderii religioși. Armata chineză îi eliberează pe servitori, iar un soldat își dă viața pentru a-l salva pe erou. Acesta îl omagiază așternând peste cadavrul său o eșarfă tradițională tibetană, care simbolizează prietenia (**fig. 18.28**). La fel ca multe alte filme chineze, *Servitorii* introduce o metaforă elaborată a luptei revoluționare; protagonistul este lovit de blestemul unui preot budist. În secvența finală, când mulțimea victorioasă îl aplaudă pe președintele Mao în afara camerei de spital a eroului, acesta își recapătă vocea și declară: „Am atât de multe de spus".

A existat și o revigorare a filmului istoric. *Bătălia navală din 1894/ Jia wu feng yun* (1962, Lin Nong) este plasat în timpul Războaielor Opiului și urmărește un amiral care încearcă să-și conducă echipa cu patriotism în lupta împotriva corupției guvernului. Filmarea ingenioasă a unor nave miniaturale elaborate conferă filmului o valoare epopeică. În secvența finală, eroul conduce cu sfidare nava direct spre flota inamică; secvența este intercalată cu valuri care se izbesc de o coastă, sugerând metaforic revolta care urma să înceapă în scurtă vreme.

Multe filme au continuat să-l glorifice pe omul obișnuit care scapă de asuprire descoperind mișcarea revoluționară. Cel mai important cineast al acestei ere, Xie Jin, a reușit să îmbine narațiuni melodramatice cu teme politice. Filmul său, *Detașamentul roșu al femeilor/ Hóngsè Niángzi Jūn* (1961), spune povestea unei servitoare sărace care scapă de stăpânul ei tiranic și se alătură unei brigăzi revoluționare formate din femei. Motivată inițial de ideea răzbunării, aceasta învață să lupte pentru binele societății. *Detașamentul roșu al femeilor* este un film propagandistic entuziast, folosind muzică fascinantă, culori îndrăznețe și secvențe energice de acțiune pentru a construi eroi incredibili (**fig. color 18.4**).

Cel mai cunoscut film al lui Xie în Vest este *Două surori actrițe/ Wutai jiemei* (1965). Atunci când protagonistele devin vedete de teatru, Chunhua rămâne credincioasă artei sale, dar Yuehong cedează în fața luxului și alcoolului (**fig. 18.29**). După revoluție, surorile joacă spectacole de teatru înaintea unui public format din țărani. Teatrul devine o altă metaforă pentru revoluție; Chunhua visase să aibă propria scenă, dar în final realizează că „Acum o avem pe cea mai mare dintre ele" – întreaga China.

Narațiunea lui Xie se derulează într-un mod demn de cele mai glamoroase producții americane. „*Două surori actrițe* are o calitate hollywoodiană, mai ales în ceea ce privește structura sa, în modul în care l-am filmat și l-am asamblat"[*]. Așa cum se întâmplă în multe filme chineze din acea perioadă, mișcările elaborate ale camerei se îmbină cu o construcție vibrantă la nivel cromatic. Când Chunhua este atacată pentru că o apără pe Yuehong de avansurile libidinoase ale unui proprietar de pământ, o retragere a camerei dezvăluie o mulțime de oameni și un platou imens (**fig. color 18.5**).

Astfel de demersuri de îmbinare a divertismentului, a producției de înaltă clasă, cu subiecte diverse și cu educația ideologică s-au încheiat abrupt în 1966. În acel an, schimbările politice profunde aduse de

**18.27.** Un ofițer chinez care luptă în tabăra guvernului japonez de ocupație este surprins înconjurat de instrumentele lui de tortură în *Viața mea.*

**18.28.** Scena culminantă din *Servitorii*, în care eroul tibetan îl omagiază pe soldatul chinez care l-a salvat.

**18.29.** Chunhua, dreapta, este șocată când Yuehong apare în culise târziu și amețită de la alcool.

---

[*] George S. Semsel, „Interviews", în Semsel (ed.), *Chinese Film: The State of the Art in the People's Republic* (New York: Praeger, 1987), p. 112.

Revoluția Culturală i-au forțat pe mulți cineaști să își înceteze activitatea pentru o perioadă îndelungată.

## INDIA

Dintre filmele postbelice lansate la nivel mondial, o parte semnificativă e reprezentată de producțiile realizate în India, iar mai multe dintre acestea au câștigat recunoașterea internațională.

Mișcarea națională pentru independență a obținut victoria atunci când guvernul britanic și-a împărțit teritoriul colonial, dând astfel naștere națiunii predominant hinduse India și națiunii predominant musulmane Pakistan. Deși separarea nu s-a petrecut în condiții tocmai pașnice, India a devenit independentă în august 1947. Prim-ministrul Jawaharlal Nehru a adoptat multe reforme, în special abolirea sistemului de caste și promovarea drepturilor civile pentru femei. Nehru a urmat totodată și o politică de „nealiniere", prin care căuta să navigheze între puterile occidentale și cele sovietice.

India a rămas un teritoriu divers chiar și după partiție. Ca republică, era o uniune de state, fiecare dintre ele menținându-și propria cultură, limbă și propriile tradiții. Majoritatea oamenilor erau analfabeți și trăiau în sărăcie lucie. Populația Indiei era în creștere, ajungând la 440 de milioane în 1961. Deși majoritatea trăiau în mediul rural, dezvoltarea economică din timpul războiului i-a atras pe mulți înspre orașe.

### O industrie dezorganizată, dar prolifică

Atât pentru fermieri, cât și pentru muncitorii din mediul urban, filmul a devenit rapid principala formă de divertisment. Cu toate acestea, companiile consacrate precum Bombay Talkies, Prabhat, New Theatres și altele nu dețineau cinematografe și, astfel, nu puteau profita de potențialul pieței (vezi *O industrie foarte fragmentată*, din Capitolul 11). După ce producția studiourilor mari s-a prăbușit, acestea și-au închiriat platourile de filmare și echipamentele către sute de producători independenți.

Băncile evitau să investească în filme, așa că producătorii finanțau adesea proiectele cu avansuri obținute de la distribuitori și exploatanți. Dar aceste aranjamente le confereau distribuitorilor și exploatanților un control imens asupra scenariilor, actorilor și bugetelor. Rezultatul a fost o piață extrem de competitivă, în care multe filme rămâneau neterminate, succesele generau zeci de copii și de continuări, iar actorii populari lucrau simultan în șase până la zece filme. Producția anuală a crescut vertiginos, situându-se între 250 și 325 de filme până în prima parte a anilor 1960.

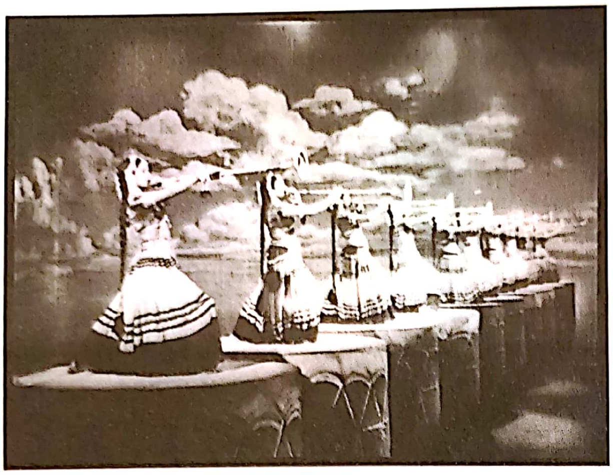
Guvernul a ignorat în mare măsură această situație haotică. Creșterea taxelor pe biletele de intrare doar a intensificat încercările frenetice ale producătorilor de a da lovitura cu filme de mare succes. Un raport al Comitetului de Anchetă a Cinematografiei din 1951 a recomandat implementarea câtorva reforme, precum înființarea unei școli de cinema, a unei arhive naționale și a unei Comisii de Finanțare a Filmului care să finanțeze proiecte de calitate. A trecut un deceniu până când aceste agenții au fost înființate. O altă inițiativă de la începutul anilor 1950, înființarea Consiliului Central al Cenzorilor de Film, a avut efecte mai imediate. Coordonând agențiile de cenzură din principalele regiuni producătoare de filme, consiliul a interzis secvențele cu conținut sexual (inclusiv sărutul și „dansul indecent"), precum și materialele politice controversate.

### Tradiția populistă și Raj Kapoor

Piața controlată de distribuitori și de exploatanți, absența unor reglementări adoptate de guvern și cenzura strictă au încurajat dezvoltarea unui cinema standardizat. Multe dintre genurile stabilite în anii 1930 au continuat să aibă succes (vezi *Filmele mitologice, filmele sociale și filmele devoționale*, din Capitolul 11), dar filmele istorice, mitologice (povești bazate pe epopeile religioase hinduse) și devoționale (povești despre zei și sfinți) au devenit din ce în ce mai puțin populare prin comparație cu filmele sociale, care erau plasate în prezent și puteau fi comedii, thrillere sau melodrame.

Cele mai grandioase erau superproducțiile istorice, inițiate de *Chandralekha* (1948), cel mai mare succes de *box-office* al deceniului. *Chandralekha* a fost produs și regizat de S.S. Vasan, care și-a filmat povestea plină de aventură și dragoste pe platouri gigantice și cu aportul unor mulțimi uriașe de figuranți. Secvențe precum spectaculosul dans al tobelor (**fig. 18.30**) i-au convins pe producători să lupte pentru bugete și mai mari de investit în filmele lor.

Cu toate că producția regională a crescut în primele două decenii după război, piața națională era dominată de filmele hindi, principala limbă a țării. După război, Bombay (acum Mumbai), a rămas în continuare centrul producției cinematografice naționale în



**18.30.** Dansul tobelor în *Chandralekha*, de S.S. Vasan, care s-a autoproclamat „Cecil B. DeMille al Indiei“.

India. Partiția India-Pakistan a înjumătățit piața pentru filmele în limba bengaleză, prin urmare, companiile din Calcutta s-au restrâns sau au început să producă filme în limba hindi. După *Chandralekha*, Madras (acum Chennai), un oraș din sudul Indiei, a devenit centru de producție, iar până la sfârșitul anilor 1950, producția sa a depășit-o pe cea a Bombayului; totuși, și în Madras au fost produse numeroase filme în limba hindi.

Formula filmelor hindi postbelice gravitează în jurul unui fir narativ principal caracterizat de romantism și sentimentalism, la care se adaugă unul comic, care se termină cu un final fericit. După introducerea sonorului, practic toate filmele indiene au inclus secvențe cu cântece și dans. Cinematografia hindi din

## MUZICA ȘI CINEMATOGRAFIA INDIANĂ POSTBELICĂ

Este adesea dificil să separăm istoria cinematografului de istoria altor medii. În Statele Unite ale Americii, filmul a avut legături strânse cu teatrul, literatura, radioul și televiziunea. În culturile non-vestice exista aceeași relație complexă între cinema și alte medii. Cinematografia indiană oferă un exemplu fascinant.

Foarte puține dintre cele 2 500 de filme indiene sonore realizate până în 1945 nu conțineau secvențe cu cântece. Muzica a devenit și mai importantă după Al Doilea Război Mondial. La radio erau difuzate melodii din filme care făceau reclamă viitoarelor lansări. Odată cu decăderea studiourilor, producătorii independenți curtau compozitori și textieri ai unor cântece de succes, care erau adesea plătiți la fel de bine precum cele mai mari staruri. Un compozitor putea scrie muzica pentru zeci de filme într-un singur an.

Coloanele sonore ale filmelor indiene au împrumutat încă de la începuturi motive simfonice și orchestrale vestice, dar a fost nevoie de apariția formulei filmului hindi pentru a crea „coloana sonoră hibridă“. Un cântec sau un dans puteau fi inspirate din orice tradiție muzicală, fie ea din Grecia, din Caraibe, de pe Broadway sau din America Latină. Poliritmia dansului indian se putea îmbina cu jazzul american, cu o linie vocală inspirată din muzica italiană și cu sunetul chitarelor spaniole.

Actorii și actrițele din filmele anilor 1930 și de la începutul anilor 1940 obișnuiau să-și cânte de unii sau de unele singure propria partitură muzicală. După război, cântăreții profesioniști de *playback* au început să înregistreze melodiile, care mai apoi erau sincronizate cu mișcările buzelor actorilor în timpul filmărilor.

Cântăreții de *playback* au devenit la fel de faimoși precum starurile cărora le împrumutau vocile. Mukesh (căruia Raj Kapoor îi spunea „sufletul meu“) era cel mai apreciat cântăreț de *playback*, în timp ce Lata Mangeshkar (**fig. 18.31**) era cea mai remarcabilă dintre cântărețe. Aceasta a înregistrat 25 000 de melodii (un record mondial) de-a lungul a 40 de ani de carieră. Vocea ei pițigăiată a ajutat-o să fie suficient de puternică încât să-și impună condițiile în fața producătorilor, regizorilor și compozitorilor.

Cântecele comice, de dragoste, despre prietenie, despre seducție sau cele religioase – fiecare dintre acestea avea un rol în film și servea unui scop precis. Muzica de film a pătruns adânc în cultura națională. Cântecele din filme se aud cu ocazia sărbătorilor religioase, în restaurante, la nunți și la înmormântări.

**18.31.** Lata Mangeshkar, regina muzicii de film indiene.

perioada postbelică a consacrat această tendință într-o rețetă: o medie de șase cântece și trei dansuri. Chiar și melodramele sau thrillerele sumbre conțineau în mod obligatoriu momente muzicale. Miza era crearea unui „spectacol complet“, un pachet de divertisment menit să uimească o audiență săracă și analfabetă. Actorul Dilip Kumar și actrița Nargis au devenit vedete, în timp ce muzica din filme a devenit o atracție majoră (vezi *Muzica și cinematografia indiană postbelică*, din acest capitol).

Toți cineaștii au lucrat în această tradiție. Mehboob Khan s-a specializat în filme sociale înainte să realizeze cel mai mare succes de *box-office* al Indiei acelei ere, *Mama India/ Mother India* (1957), o melodramă despre o femeie de la sat care se luptă să-și întrețină familia. V. Shantaram a continuat în tradiția populistă a anilor 1930 cu filme care criticau inechitățile sociale. Cel mai faimos film al său din anii 1940 este *Dr. Kotnis* (1946), care spune povestea unui medic indian în China. *Doi ochi, 12 mâini/ Do Aankhen Barah Haath* (1957) prezintă povestea unui director de închisoare plin de umanitate. Bimal Roy, directorul de imagine al primei versiuni a filmului *Devdas*, s-a mutat în Bombay după declinul studiourilor din Calcutta. Filmul său cu influențe neorealiste *Doi acri de pământ/ Do Bigha Zamin* (1953) celebrează rezistența unei familii de la sat, în timp ce *Sujata* (1953) explorează cu atenție problema castei „intangibile“.

Cel de-al treilea lungmetraj al lui Raj Kapoor, *Vagabondul/ Awaara* (1951), a avut un succes senzațional din Orientul Mijlociu și până în URSS. Kapoor a fost maestrul spectacolului din cinematografia hindi a următoarelor trei decenii. A regizat și a jucat într-o mare parte a producțiilor studioului său, devenind cel mai cunoscut star indian al generației lui la nivel internațional (se spune că în Uniunea Sovietică părinții își botezau fiii după numele acestuia). Raj a fost capul unei dinastii de vedete, care îi include pe frații săi Shashi și Shammi, pe fiii Rishi și Randhir și pe mulți alți artiști.

Kapoor a inaugurat formule noi în cinematografia hindi. Scenariile filmelor sale, deseori scrise de către K.A. Abbas, un veteran al criticii sociale, îi elogiau pe sărmanii cei virtuoși și îi satirizau pe bogații care nu-și meritau averea. Kapoor oferea o comedie încântătoare interpretând cu un spirit chaplinesc oameni de rând idealiști (**fig. 18.32**). Momente de melodramă sfâșietoare despre îndrăgostiți sau copii orfani alternează cu unele de comedie burlescă și cu scene erotice. Kapoor s-a caracterizat pe sine ca un om de spectacol populist: „Fanii mei sunt copiii străzii, cei șchiopi, cei orbi, cei mutilați, cei săraci și cei defavorizați“*.

Asemenea exagerări specifice lumii spectacolului nu ar trebui să distragă de la talentul lui Kapoor în regia de film, acesta fiind un maestru al stilului narativ clasic. A ținut pasul cu brio cu tendințele vestice: în primele lui filme a adoptat eclerajul clarobscur și a filmat de jos cadre cu o profunzime mare de câmp; apoi, la finalul anilor 1950, filmele sale au căpătat un aspect mai glamoros, mai sofisticat; iar pentru *Sangam* (1964) a filmat cu o paletă de culori vibrante în locații din Europa. *Vagabondul* are o structură complicată bazată pe flashbackuri și, de asemenea, include o secvență muzicală flamboaiantă și fantezistă. Ingenuitatea și meșteșugul lui Kapoor, și nu mai puțin intuiția lui cu privire la gustul publicului, au setat noi standarde pentru cinematografia indiană.

## Înotând împotriva curentului: Guru Dutt și Ritwik Ghatak

Câțiva regizori au avut abordări neconvenționale. Guru Dutt, un important regizor-scenarist, a luptat împotriva convențiilor cinematografiei hindi. După ce a părăsit compania Prabhat din Calcutta, acesta și-a început cariera regizorală cu drame romantice urbane și comedii. Ulterior și-a fondat propria companie de producție. Precum Kapoor, Dutt a fost foarte căutat și în calitate de actor.

Dutt a devenit consacrat ca un mare regizor cu filmul *Setea/ Pyaasa* (1957), o dramă romantică despre un poet sensibil (jucat chiar de Dutt), care s-a dovedit un succes neașteptat. Încurajat de rezultat, cineastul a realizat *Flori de hârtie/ Kaagaz Ke Phool* (1959), primul film indian într-un format larg anamorfic. Însă această poveste melancolică despre declinul unui regizor de film a fost un eșec comercial. După ce a produs un alt

**18.32.** *Vagabondul*: Raj Kapoor cel pierde-vară îi cântă femeii bogate, interpretată de Nargis, un mare star al filmului hindi.

---

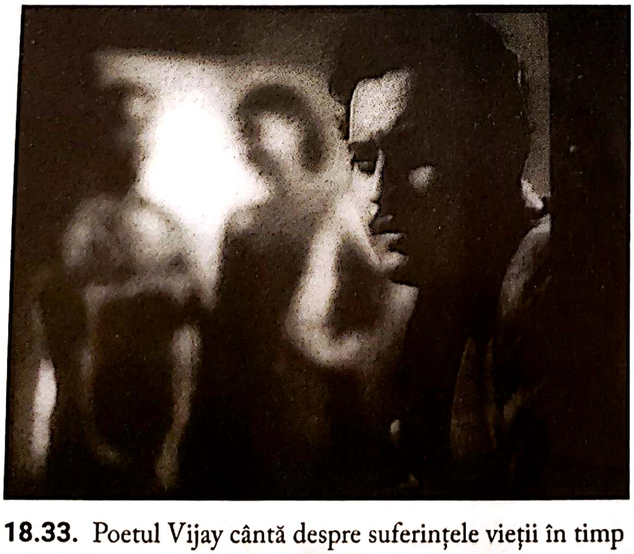
* Citat în Bunny Reuben, *Raj Kapoor: The Fabulous Showman* (Bombay: National Film Development Corporation, 1988), p. 380.

film care nu s-a bucurat de popularitate, *Stăpân, stăpână și servitor/ Sahib Bibi Aur Ghulam* (1962), Dutt a murit din cauza unei supradoze de somnifere, pe care nu e clar dacă și-a administrat-o din greșeală sau în mod voit.

Dramele lui Dutt sunt dominate de un fatalism romantic melancolic. Căsnicia regizorului din *Flori de hârtie* eșuează, la fel și povestea lui de dragoste cu o actriță. În cele din urmă, eșuează și din punct de vedere profesional, devenind un alcoolic pe care propriul studio nu-l angajează nici măcar ca figurație. Portretul dureros realizat de Dutt luptei individului cu forțele sociale s-a dovedit nepotrivit formulei filmului hindi. Filmele sale „serioase“ plutesc între genurile populare și „drama de înaltă calitate“.

Această intensitate sumbră se reflectă în secvențele muzicale ale lui Dutt. Secvențele lungi de urmărire preiau ritmul muzicii și se apropie și se îndepărtează de fețele îndurerate ale personajelor sale. În *Setea*, eroul Vijay cântă în timp ce se târăște beat pe străzile mizere, comentând cinic exploatarea la care este martor: prostituatele îl ademenesc, o mamă își vinde fiica unui trecător, o prostituată adolescentă este chinuită de tuse. Monologul lui Vijay devine un strigăt de protest împotriva sărăciei urbane (**fig. 18.33**). În astfel de secvențe, Dutt îndepărtează filmul hindi de comediile muzicale și îl apropie de patosul reprezentativ pentru opera de tip occidental.

Asemenea lui Dutt, și Ritwik Ghatak era de origine bengaleză, dar trecutul său l-a marcat într-un mod diferit. Ghatak s-a simțit spulberat să vadă cum patria sa devine parte din Pakistan în 1947. Experiența exilului a stat la baza multor filme realizate de acesta. A devenit membru al Asociației Oamenilor de Teatru Indieni, o mișcare de stânga care milita pentru întoarcerea la artele indigene și protesta în numele maselor. La începutul anilor 1950, interesele lui Ghatak s-au reorientat spre cinema, ca urmare a studiului pe care l-a făcut asupra regizorilor montajului sovietic și a descoperirii filmelor neorealiste la Festivalul de Film Indian din 1952.



**18.33.** Poetul Vijay cântă despre suferințele vieții în timp ce hoinărește prin cartierul bordelurilor (*Setea*).

Aceste impulsuri au dat naștere primului său film, *Orășeanul/ Nagarik* (1953), care nu a fost lansat pe ecranele din India. Ghatak a reușit să realizeze câteva filme după ce a scris scenarii în Bombay și a revenit în Calcutta. Printre acestea se numără *Falsitate patetică/ Ajantrik* (1958), filmul pentru copii *Fugarul/ Bari Theke Paliye* (1959) și o trilogie despre marea partiție a Indiei și a Pakistanului.

Ghatak a împins convențiile genurilor până la extreme. În singura lui comedie, *Falsitate patetică*, un taximetrist are grijă de vechiul său Chevrolet cu mult mai multă umanitate decât le arată celor din jurul său. Melodramele lui Ghatak au îndreptat filmul social indian spre tragedia dezolantă. Cineastul savura intrigile și acțiunile sinistre. Punctul culminant al filmului *Firul de aur/ Subarṇarekhā* (1965) se petrece când o prostituată află că următorul ei client este fratele său cel beat; femeia își taie gâtul cu o seceră. Ghatak considera că melodramele sale dure reprezintă o întoarcere la tradițiile teatrale indiene și la arhetipurile mitologice.

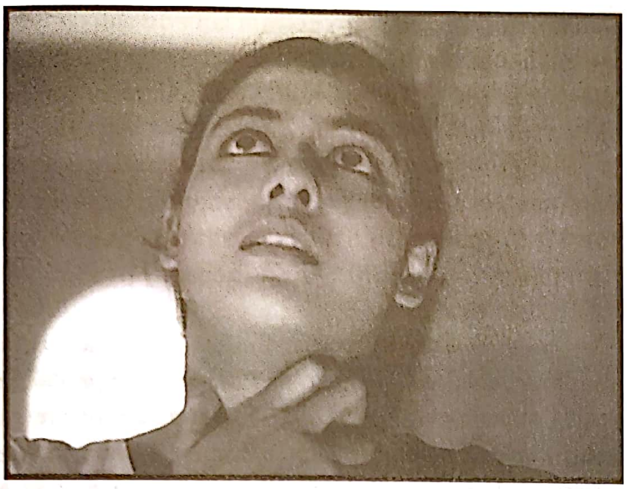
Cunoscut pentru coloanele sonore „dense“, Ghatak folosea muzica în moduri simbolice. În faimoasa secvență finală a filmului *Orășeanul*, desfășurată în timpul unei manifestații politice, se aude din afara câmpului vizual „Internaționala“. În *Steaua acoperită de nori/ Meghe Dhaka Tara* (1960), grijile mamei sunt sugerate de zgomotul puternic al orezului care fierbe, iar suferința eroinei este accentuată de diverse sunete din afara ecranului (**fig. 18.34**).

Ghatak a renunțat la regie pentru o perioadă, la mijlocul anilor 1960, și a preluat un post de profesor la Institutul de Film din India. „Am intrat cu forța în ei“, a spus despre studenții săi. „Am încercat să-i câștig de partea unui cinema diferit.“* Rezultatele s-au conturat în anii 1970 sub forma așa-numitului „Cinema Paralel“.

Cea de-a treia personalitate neconvențională a fost regizorul bengalez Satyajit Ray, care, preț de mai multe

---

* În Haimanti Banerjee, *Ritwik Kumar Ghatak: A Monograph* (Pune: National Film Archive of India, 1985), p. 22.



**18.34.** Atunci când eroina din *Steaua acoperită de nori* descoperă că bărbatul pe care îl iubește îi trădase idealurile, un prim-plan al chipului ei șocat este însoțit de un sunet din afara câmpului vizual care seamănă cu cel produs de o lovitură de bici.

decenii după război, a fost singurul cineast indian cunoscut la scară largă în Europa și în cultura cinematografică anglo-americană. Primul lui film, *Pather Panchali* (1955), a câștigat un premiu la Festivalul de Film de la Cannes, iar partea a doua, *Neînvinsul/ Aparajito* (1956), a obținut Marele Premiu la Veneția. În ciuda ancorării lor în ampla cultură indiană, filmele lui Ray sunt mai aproape de filmele de artă europene decât de cinemaul comercial indian, iar majoritatea filmelor sale au fost mai populare în străinătate decât acasă. Îi analizăm cariera în Capitolul 19.

## AMERICA LATINĂ

Deși țările Americii Latine erau de multă vreme autonome din punct de vedere politic, acestea încă depindeau de lumea industrializată pentru a cumpăra materii prime și alimente și pentru a le vinde acestora produse de manufactură. O mare parte a continentului era condusă de regimuri dictatoriale sau militare și existau fricțiuni între intelectuali, oameni de afaceri, proprietari de pământ, muncitori din orașe, țărani indigeni. Populația acestor țări era compusă de obicei din elemente indigene, africane și europene.

Al Doilea Război Mondial a forțat țările din regiune să se alinieze Vestului. Guvernele au format alianțe cu SUA și au acceptat sprijinul oferit de aceasta sub egida „Bunului Vecin". După război, majoritatea țărilor latino-americane au încurajat cooperarea dintre antreprenorii locali și investitorii străini. Statul a oferit sprijin prin finanțarea și administrarea companiilor, iar majoritatea țărilor s-au întors la o economie bazată pe import-export.

În anii 1930, filmele argentiniene fuseseră cel mai de succes produs de limbă spaniolă al Americii Latine. În timpul celui de-Al Doilea Război Mondial, guvernul a adoptat o poziție de neutralitate. Drept consecință, SUA a refuzat să livreze echipamente și materiale cinematografice în Argentina, dar a trimis, în schimb, peliculă, echipamente, consultanți tehnici și a oferit împrumuturi companiilor mexicane. Politica SUA, împreună cu erorile tactice ale producătorilor argentinieni, au permis Mexicului să devină centrul de producție al Americii Latine.

### Brazilia și Argentina

În perioada imediat ulterioară încheierii războiului, majoritatea filmelor proiectate în America Centrală și de Sud proveneau din Statele Unite, din câteva țări europene, din Mexic și din Argentina. Brazilia era singurul competitor important, cele două studiouri mari ale sale – Atlântida, din Rio de Janeiro, și Vera Cruz, din São Paulo – dominând producția locală. Atlântida, o companie integrată vertical, a prosperat prin exploatarea genului popular *chanchada*, o variantă a comediei muzicale. În ciuda complexului său modern de studiouri, Vera Cruz a intrat în faliment în 1954.

Brazilia, Mexic și Argentina se bazau pe genuri similare celor din cinematografia hollywoodiană: musicaluri, melodrame de familie, filme de acțiune și comedii. Fiecare dintre genuri era însă adaptat culturii fiecărei națiuni. Cowboyul a devenit *gaucho*-ul argentinian; cântăreții și dansatorii au devenit performeri ai Carnavalului de la Rio.

Au început să apară proiecte timide legate de un cinema alternativ. Au fost înființate cinecluburi, la fel ca în Europa. Neorealismul italian a exercitat, la rândul său, o anumită influență. Fernando Birri, după ce a studiat la Centro Sperimentale din Italia, a fondant Școala de Film Documentar din Santa Fé, Argentina. El și studenții lui au realizat scurtmetrajul documentar *Aruncă-mi un ban/ Tire dié* (1958; **fig. 18.35**). În Brazilia, Nelson Pereira dos Santos a realizat *Rio, 40 de grade/ Rio, 40 Graus* (1955), un semi-documentar despre băieții care vindeau arahide în mahalale, și *Rio, zona de nord/ Rio Zona Norte* (1957), biografia unui faimos compozitor de samba. Pereira dos Santos a subliniat faptul că: „Neorealismul ne-a învățat, în mare, că era posibil să facem filme pe străzi; că nu

**18.34.** Atunci când eroina din *Steaua acoperită de nori* descoperă că bărbatul pe care îl iubește îi trădase idealurile, un prim-plan al chipului ei șocat este însoțit de un sunet din afara câmpului vizual care seamănă cu cel produs de o lovitură de bici.

decenii după război, a fost singurul cineast indian cunoscut la scară largă în Europa și în cultura cinematografică anglo-americană. Primul lui film, *Pather Panchali* (1955), a câștigat un premiu la Festivalul de Film de la Cannes, iar partea a doua, *Neînvinsul/ Aparajito* (1956), a obținut Marele Premiu la Veneția. În ciuda ancorării lor în ampla cultură indiană, filmele lui Ray sunt mai aproape de filmele de artă europene decât de cinemaul comercial indian, iar majoritatea filmelor sale au fost mai populare în străinătate decât acasă. Îi analizăm cariera în Capitolul 19.

## AMERICA LATINĂ

Deși țările Americii Latine erau de multă vreme autonome din punct de vedere politic, acestea încă depindeau de lumea industrializată pentru a cumpăra materii prime și alimente și pentru a le vinde acestora produse de manufactură. O mare parte a continentului era condusă de regimuri dictatoriale sau militare și existau fricțiuni între intelectuali, oameni de afaceri, proprietari de pământ, muncitori din orașe, țărani indigeni. Populația acestor țări era compusă de obicei din elemente indigene, africane și europene.

Al Doilea Război Mondial a forțat țările din regiune să se alinieze Vestului. Guvernele au format alianțe cu SUA și au acceptat sprijinul oferit de aceasta sub egida „Bunului Vecin". După război, majoritatea țărilor latino-americane au încurajat cooperarea dintre antreprenorii locali și investitorii străini. Statul a oferit sprijin prin finanțarea și administrarea companiilor, iar majoritatea țărilor s-au întors la o economie bazată pe import-export.

În anii 1930, filmele argentiniene fuseseră cel mai de succes produs de limbă spaniolă al Americii Latine. În timpul celui de-Al Doilea Război Mondial, guvernul a adoptat o poziție de neutralitate. Drept consecință, SUA a refuzat să livreze echipamente și materiale cinematografice în Argentina, dar a trimis, în schimb, peliculă, echipamente, consultanți tehnici și a oferit împrumuturi companiilor mexicane. Politica SUA, împreună cu erorile tactice ale producătorilor argentinieni, au permis Mexicului să devină centrul de producție al Americii Latine.

### Brazilia și Argentina

În perioada imediat ulterioară încheierii războiului, majoritatea filmelor proiectate în America Centrală și de Sud proveneau din Statele Unite, din câteva țări europene, din Mexic și din Argentina. Brazilia era singurul competitor important, cele două studiouri mari ale sale – Atlântida, din Rio de Janeiro, și Vera Cruz, din São Paulo – dominând producția locală. Atlântida, o companie integrată vertical, a prosperat prin exploatarea genului popular *chanchada*, o variantă a comediei muzicale. În ciuda complexului său modern de studiouri, Vera Cruz a intrat în faliment în 1954.

Brazilia, Mexic și Argentina se bazau pe genuri similare celor din cinematografia hollywoodiană: musicaluri, melodrame de familie, filme de acțiune și comedii. Fiecare dintre genuri era însă adaptat culturii fiecărei națiuni. Cowboyul a devenit *gaucho*-ul argentinian; cântăreții și dansatorii au devenit performeri ai Carnavalului de la Rio.

Au început să apară proiecte timide legate de un cinema alternativ. Au fost înființate cinecluburi, la fel ca în Europa. Neorealismul italian a exercitat, la rândul său, o anumită influență. Fernando Birri, după ce a studiat la Centro Sperimentale din Italia, a fondant Școala de Film Documentar din Santa Fé, Argentina. El și studenții lui au realizat scurtmetrajul documentar *Aruncă-mi un ban/ Tire dié* (1958; **fig. 18.35**). În Brazilia, Nelson Pereira dos Santos a realizat *Rio, 40 de grade/ Rio, 40 Graus* (1955), un semi-documentar despre băieții care vindeau arahide în mahalale, și *Rio, zona de nord/ Rio Zona Norte* (1957), biografia unui faimos compozitor de samba. Pereira dos Santos a subliniat faptul că: „Neorealismul ne-a învățat, în mare, că era posibil să facem filme pe străzi; că nu

**18.35.** *Aruncă-mi un ban*: copiii cerșetori își riscă viețile fugind pe lângă trenurile în mișcare.

aveam nevoie de studiouri; că puteam filma cu oameni obișnuiți în loc de actori cunoscuți; că tehnica putea fi imperfectă, atât timp cât filmul era cu adevărat legat de cultura noastră națională și exprima acea cultură."*

Atât Birri, cât și dos Santos aveau să devină figuri centrale ale cinematografiei de stânga a anilor 1960 din America Latină (vezi Capitolul 23).

Un cinema de artă în stil european s-a afirmat în mod mai pronunțat în Argentina, unde Buenos Aires reprezenta un centru al culturii cosmopolite. Leopoldo Torre Nilsson, fiul unui regizor veteran, a realizat câteva proiecte cinematografice înainte ca filmul *Casa îngerului/ La casa del ángel* (1957) să câștige recunoaștere la Festivalul de Film de la Cannes. Narat sub forma unei serii ambigue de flashbackuri, *Casa îngerului* dezvăluie personalitatea unei fete înăbușite de represiune politică, sexuală și religioasă. Cedează într-un final în fața decadenței aristocratice, trăind într-o pâclă de amintiri și fantezii. Viața ei sufocantă din prezent este filmată într-un stil încețoșat și misterios (**fig. 18.36**). Secvențele din trecut sunt filmate mai clar, dar într-o nuanță expresionistă (**fig. 18.37**) – nimic neașteptat pentru un regizor care i-a numit pe Fritz Lang, F.W. Murnau și pe Ingmar Bergman printre regizorii săi preferați.

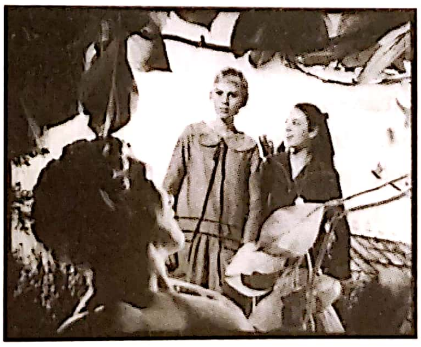
După succesul *Casei îngerului*, Torre Nilsson și-a înființat propria companie. Majoritatea filmelor se bazau pe scenarii scrise de soția lui, Beatriz Guido, o scriitoare importantă. Cea mai cunoscută operă târzie a sa a fost *Mâna în capcană/ La mano en la trampa* (1961), care a câștigat un premiu la Festivalul de Film de la Cannes. Influențat de cultura europeană, Torre Nilsson a exemplificat modernismul internațional caracteristic multor artiști argentinieni.

Succesul lui Torre Nilsson a avut loc în granițele restrânse ale producției argentiniene. La sfârșitul anilor 1940, guvernul lui Juan Perón a impus măsuri protecționiste, dar în 1950 a încheiat un acord cu MPEAA, similar cu tratatele negociate în Europa. Companiile americane, distribuitorii și exploatanții locali au beneficiat de pe urma acordului, dar producția locală a avut de suferit. După o lovitură de stat care l-a înlăturat pe Perón, guvernul militar a eliminat toate controalele asupra importurilor. O lege din 1957 a acordat industriei subvenții semnificative, ceea ce a încurajat producția independentă. Deși producția a scăzut la mai puțin de 30 de filme realizate pe an, condițiile au încurajat cinemaul de prestigiu al lui Torre Nilsson, care a atras un public de elită și a obținut premii în străinătate.

## Cinematografia populară mexicană

Spre deosebire de Argentina, guvernul mexican a susținut cu fermitate un cinema popular. Cu sprijinul SUA, industria a ieșit puternică din război. Guvernul a scutit industria de impozitul pe venit și a înființat Banca Națională de Film pentru a ajuta la finanțarea producției. În 1954, au fost înființate companii

**18.36.** *Casa îngerilor*: imagine difuză, ecleraj de film noir, travlinguri fluide de urmărire a unor părți ale corpului indică prezentul tulbure în care trăiește eroina.



**18.37.** Trecutul femeii, filmat în unghiuri și perspective înclinate (*Casa îngerilor*).

---

* În Robert Stam și Randal Johnson, „The Cinema of Hunger: Nelson Pereira dos Santos' *Vidas Secas*", în Stam și Johnson (ed.), *Brazilian Cinema* (Austin: University of Texas Press, 1982), p. 122.

naționalizate pentru a vinde filmele pe plan intern și internațional. În 1959, guvernul a achiziționat cel mai important studio al țării; în anul următor, principalul lanț de cinematografe a fost naționalizat.

Timp de aproape două decenii după Al Doilea Război Mondial, cinemaul mexican s-a clasat pe locul al doilea după Statele Unite în țările de limbă spaniolă din America Latină. Spectatorii din clasa muncitoare care locuiau în orașele aflate în plină expansiune erau atrași de genurile cinematografice mexicane: *comedia ranchera*, cu protagoniști virili cântând *charro*, sau cu cowboy; melodrama; musicalul *pachuco*, despre golani spilcuiți; sau *cabaretera*, filmul plasat în bordeluri. Cantinflas, „Tin Tan" Germán Valdez și Dolores del Rio erau cei mai cunoscuți actori de limbă spaniolă din lume. Producția de filme mexicane varia între cincizeci și o sută de filme pe an. La sfârșitul anilor 1950, industria a început să simtă competiția televiziunii și a contracarat-o prin utilizarea ecranului lat, prin culoare, nuditate și noi formule de gen, cum ar fi filmele de groază și westernurile. Melodramele și filmele polițiste propuneau intrigi scandaloase și tehnici vizuale extravagante.

Banca Națională de Film sprijinea doar proiectele despre care se considera că ar putea genera mari profituri, iar sindicatul regizorilor accepta intrarea în profesie a unui număr mic de tineri. Unii regizori s-au făcut remarcați în special în Epoca de Aur dintre 1946 și 1952. Cel mai important a fost Emilio „El Indio" Fernández. Succesul său din perioada războiului, *María Candelaria* (1943; **fig. 18.38**), a fost urmat de *Îndrăgostită/ Enamorada* (1946), o adaptare a piesei „Îmblânzirea scorpiei", și de *Río Escondido* (1947), un film didactic despre un învățător trimis să reformeze un sat înapoiat.

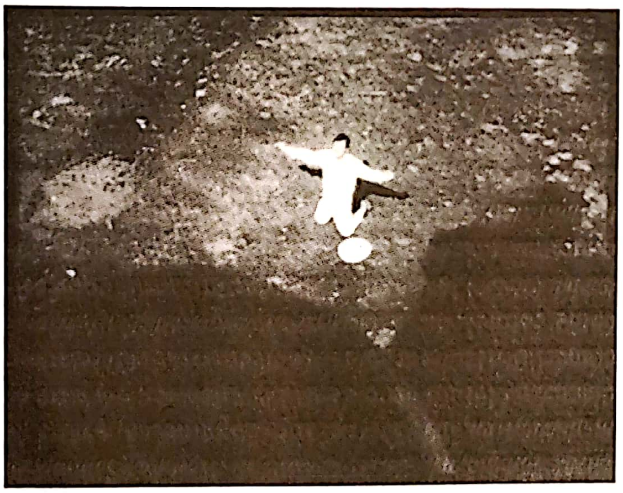
Filmele melodramatice ale lui Fernández puneau în valoare imaginea realizată de Gabriel Figueroa, care cultiva cadre pitorești, cu profunzime mare a câmpului, similare celor din *Qué viva México!/ Da zdravstvuiiet Meksika!*, al lui Serghei Eisenstein. Alți cineaști importanți au fost Matilde Landeta, singura femeie regizoare care a lucrat în Mexic în acea perioadă, și Alejandro Galindo, care a realizat filme cu teme sociale, într-o oarecare măsură de stânga.

Audiențele din afara țărilor vorbitoare de limbă spaniolă au intrat în contact cu cinematografia mexicană postbelică prin opera lui Luis Buñuel (vezi *Suprarealismul*, din Capitolul 8). După aproape un deceniu petrecut în Statele Unite în proiecte cinematografice bizare, Buñuel s-a mutat în Mexic. Cele douăzeci de filme pe care le-a realizat acolo între 1946 și 1965 i-au resuscitat cariera.

Buñuel a acceptat cuminte convențiile cinematografiei populare. Primul lui film mexican a fost un musical plin de vedete; al doilea a fost o comedie. Programele de filmare depășeau rareori patru săptămâni, iar bugetele de producție erau ridicol de mici. Buñuel a dezvoltat o tehnică simplă, aflată în antiteză cu exhibiționismul spectacular al lui Fernández. Lipsa mijloacelor i-a conferit un control considerabil; își scria propriile scenarii și putea chiar include fragmente din amintirile sau visele sale.

Buñuel a revenit în atenția internațională după ce a câștigat un premiu la Festivalul de Film de la Cannes în 1951 pentru *Cei uitați/ Los olvidados* (1950). Mai multe dintre filmele lui mexicane au fost distribuite în străinătate, iar la sfârșitul anilor 1950 a participat la realizarea unor coproducții cu Franța și Italia. După scandalul producției sale spaniole *Viridiana* (1961, vezi *Un neorealism spaniol?*, din Capitolul 16), el a mai realizat două filme prestigioase în Mexic: *Îngerul exterminator/ El ángel exterminador* (1962) și *Simon în deșert/ Simón del desierto* (1965). Ambele au fost mai moderniste decât orice alt film realizat de acesta după *Vârsta de aur/ L'Age d'or*, dar până și filmele sale de divertisment au păstrat din impulsurile suprarealiste. Cu toate acestea, Buñuel a rămas un regizor internațional, iar *Cei uitați* i-a adus o mai mare recunoaștere în cadrul tradiției cinematografiei de artă postbelice (vezi Capitolul 19).

Suprarealismul a înflorit în America Latină, iar Buñuel, la fel ca artiștii din pictură și literatură, a arătat că este compatibil cu tradițiile indigene. Spre



**18.38.** Compoziția în adâncime plasează clopotul în prim-plan în acest cadru din *Maria Candelaria*.

deosebire de Torre Nilsson, el a realizat filme moderniste în cadrul genurilor populare. Buñuel căuta, după cum spunea, să realizeze filme „care, în afara distrării audienței, să le transmită certitudinea absolută că nu trăiesc în cel mai bun loc dintre toate lumile posibile“*. Nepretențioasa, dar prolifica industrie mexicană i-a permis să atingă acest obiectiv de mai multe ori de-a lungul deceniilor postbelice.

Pe măsură ce cultura cinematografică postbelică și-a expandat piața internațională pentru filme, mulți dintre regizorii discutați în acest capitol au ajuns faimoși în afara regiunilor unde au lucrat. Câțiva dintre ei, precum Akira Kurosawa, Satyajit Ray și Luis Buñuel, au obținut recunoașterea internațională ca artiști inovatori. Forțele care au modelat această tendință, căutarea „autorilor“ de film, sunt analizate în capitolul următor.

---

* În Francisco Aranda, *Luis Buñuel: A Critical Biography*, traducere și editare David Robinson (Londra: Secker and Warburg, 1975), p. 185.

## CAPITOLUL 19

# CINEMATOGRAFUL DE ARTĂ ȘI NOȚIUNEA DE AUTOR

Nu doar oamenii și instituțiile afectează istoria, ci și ideile. Una dintre cele mai influente idei din istoria cinematografului este cea conform căreia regizorul este principalul responsabil pentru forma, stilul și semnificațiile unui film. Majoritatea istoricilor au făcut această presupunere încă din anii 1920, dar ea a fost examinată și articulată cu deosebită forță în cultura filmică a Europei postbelice. Dezbaterile purtate în acea perioadă, alături de filmele care au fost antrenate în discuție, au fasonat modalitățile de concepere și de vizionare a filmelor în întreaga lume.

## APARIȚIA ȘI PROPAGAREA TEORIEI AUTEURISTE

Începând cu mijlocul anilor 1940, regizorii și scenariștii francezi au polemizat pe marginea chestiunii identității autorului (*auteur*) unui film. În perioada ocupației germane, s-a răspândit ideea că cinematografia sonoră matură va fi „epoca de aur a scenariștilor“, dar Roger Leenhardt și André Bazin (vezi *Cultura franceză cinefilă postbelică*, din Capitolul 17) au susținut că regizorul era principala sursă a valorii filmului. Cei doi critici scriau pentru revista *La Revue du cinéma* (1946–1949), care îi promova pe Orson Welles, William Wyler și alți regizori americani.

O formulare importantă a acestei direcții de gândire a constituit-o eseul din 1948 al lui Alexandre Astruc despre camera stilou (*la caméra-stylo*). Conform lui Astruc, cinematografia atinsese vârsta maturității și urma să atragă artiști serioși, care vor folosi filmul pentru a-și exprima ideile și sentimentele. „Cineastul-autor scrie cu camera de filmat precum scriitorul scrie cu stiloul."* Cinematograful modern urma să fie unul intim, iar tehnologia, echipa de filmare și actorii, simple instrumente în procesul creativ al artistului.

În 1951, Jacques Doniol-Valcroze a fondat revista lunară *Cahiers du cinéma* („Caietele cinematografului"). Bazin a devenit rapid principala ei voce critică. Primul număr recenza *Bulevardul amurgului/ Sunset Boulevard* ca pe un film de Billy Wilder, *Jurnalul unui preot de țară/ Journal d'un curé de campagne* ca pe un film de Robert Bresson, *Florile sfântului Francisc/ Francesco, giullare di Dio* ca pe un film de Roberto Rossellini și așa mai departe. Curând, critici mai tineri din redacția *Cahiers* precum Eric Rohmer, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard și François Truffaut au început să împingă tot mai departe abordarea auteuristă, din spirit de provocare. Primul scandal a izbucnit în 1954, odată cu articolul lui François Truffaut „O anumită tendință a cinematografiei franceze". El ataca Cinematografia calității (vezi *Tradiția calității*, din Capitolul 18) pe motivul că ar fi fost alcătuită din „filme de scenariști", opere lipsite de originalitate și aservite la cărțile clasice. Conform lui Truffaut, în această tradiție, scenaristul furnizează scenariul, iar regizorul doar adaugă actorii și imaginile, devenind astfel un simplu *metteur en scene*, un „organizator al scenelor." Truffaut numea câțiva autori autentici: Jean Renoir, Bresson, Jean Cocteau, Jacques Tati și alții care erau mai implicați în faza de scriere a scenariului. Îndeplinind visul lui Alexandre Astruc cu privire la *camera-stilou*, acești regizori erau adevărați „oameni ai filmului".

Concentrând atenția asupra chestiunii scrierii scenariului, Truffaut clădea o bază logică gusturilor redacției *Cahiers*. Revista lăudase acei regizori europeni și americani care își concepeau scenariile sau aveau un grad ridicat de control asupra scrierii lor. Concepția inițială a lui Truffaut despre identitatea auctorială era recunoscută și de revista rivală *Positif* (fondată în 1952). Cu înclinații marxiste și suprarealiste, *Positif* nu împărtășea cel mai adesea gusturile criticilor de la *Cahiers*, dar, asemenea lor, se concentra mai ales asupra unor regizori care aveau o doză mare de control asupra procesului de scriere a scenariului.

Unii dintre criticii mai tineri de la *Cahiers* au mers și mai departe, susținând că marii regizori ai Hollywoodului reușiseră să-și exprime perspectiva asupra vieții fără să aibă un cuvânt de spus asupra scenariului. Această versiune radicală a auteurismului s-a dovedit controversată de-a lungul anilor 1950 și 1960. Bazin a respins convingerile extreme ale tinerilor săi colegi, dar critici din alte colțuri ale lumii au adoptat rapid *la politique des auteurs* – politica considerării oricărui regizor cu un stil personal sau cu o viziune distinctivă asupra lumii drept autor. La începutul anilor 1960, criticul american Andrew Sarris a început să implementeze ceea ce el numea „teoria auteuristă" ca mod de a înțelege istoria filmului american. Revista britanică *Movie* (fondată în 1962) a fost auteuristă din start. Deși Sarris și criticii revistei *Movie* admirau canonul european al celor de la *Cahiers*, s-au concentrat cu precădere asupra regizorilor hollywoodieni.

Odată ce l-am catalogat, de pildă, pe Ingmar Bergman drept autor, cu ce ne ajută acest lucru să-i înțelegem filmele? Criticii auteuriști susțineau că putem analiza operele individuale ca pe niște fragmente de creație pură, ca pe niște romane. Putem să considerăm că ele exprimă perspectiva lui Bergman asupra vieții.

Mai mult decât atât, a-l considera pe Bergman un autor ne permite să căutăm elemente comune în filmele lui. Unul dintre mottourile criticii auteuriste era remarca lui Renoir că un regizor nu face, de fapt, decât un singur film, pe care apoi îl tot reface. Subiecte, teme, imagini, tehnici și situații narative recurente conferă filmelor regizorului o fecundă omogenitate. A cunoaște celelalte opere ale autorului poate, așadar, să-l ajute pe spectator să înțeleagă filmul pe care-l are în față. Criticul auteurist era deosebit de sensibil la modul în care opera regizorului evolua în timp, luând viraje neașteptate sau întorcându-se la idei mai vechi.

În fine, critica auteuristă a promovat studiul stilisticii filmice. Dacă cineastul este un artist precum scriitorul sau pictorul, măiestria lui e dezvăluită nu doar de *ce* spune, ci și de *cum* o spune. Ca orice creator, cineastul trebuie să fie stăpân pe mediul cu care lucrează, exploatându-l în moduri inovative și percutante. Criticii auteuriști îi deosebeau pe regizori în funcție de mișcările de cameră, de ecleraj și de alte tehnici pe care le utilizau. Unii critici făceau o distincție între cineaștii care puneau accentul pe organizarea acțiunii în cadru și pe amplasarea camerei (așa-numiții regizori de mizanscenă, precum Max Ophüls și Renoir) și cineaștii care se bazau pe montaj (regizori de montaj ca Alfred Hitchcock și Serghei Eisenstein).

---

* Alexandre Astruc, „The Birth of a New Avant-Garde: La Camera-Stylo" în Peter Graham (ed.), *The New Wave* (Garden City: Doubleday, 1967), p. 23.

## IDENTITATEA AUCTORIALĂ ȘI DEZVOLTAREA FILMULUI DE ARTĂ

Astfel de idei despre identitatea auctorială se îmbinau armonios cu dezvoltarea filmului de artă în anii 1950 și 1960. Majoritatea regizorilor prestigioși ai perioadei își scriau propriile scenarii; film după film, toți dezvoltau teme și stilistici distinctive. Festivalurile de film tindeau să-i recunoască regizorului statutul de creator principal. Pe plan comercial, Tati, Michelangelo Antonioni și alții au devenit „branduri“, garantând diferența produselor lor față de masa filmelor „obișnuite“. O astfel de recunoaștere putea să asigure succesul unui film pe piețele străine.

În timpul anilor 1950 și 1960, criticii auteuriști se concentrau mai ales asupra cineaștilor care dezvoltau modernismul cinematografic discutat în Capitolele 16–18. Auteurismul îi sensibiliza pe privitori la experimentele narative care exprimau viziunea regizorului asupra vieții. De asemenea, îi pregătea pentru interpretarea elementelor stilistice recurente ca fiind comentariul regizorului asupra acțiunii. Criticii auteuriști erau deosebit de atenți la ambiguitățile care ar fi putut fi interpretate drept reflecția regizorului asupra unui subiect sau a unei teme.

Capitolul de față va examina carierele lui Luis Buñuel, Ingmar Bergman, Akira Kurosawa, Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Robert Bresson, Jacques Tati și Satyajit Ray. Bineînțeles, ei nu sunt singurii autori din istoria cinematografului, dar se aflau în panteonul criticilor care promovau teoria auteuristă în acele decenii.

Deși fiecare regizor era semnificativ în peisajul cinematografic al propriei țări, niciunul nu era pe deplin reprezentativ pentru tendințele și mișcările filmice naționale care au înflorit, iar apoi au decăzut pe parcursul lungilor lor cariere. Au rămas cu toții profund idiosincratici. Cei mai mulți au influențat generațiile ulterioare.

Totuși, acești regizori ilustrează și tendințe mai ample în producția mondială de filme. Toți au făcut filme inovative în anii 1950. Cu toții au triumfat la festivaluri de film și au beneficiat de distribuție internațională, câștigând o anumită reputație chiar și pe neospitaliera piață americană. Instituțiile culturii cinematografice au sprijinit ascensiunea acestor regizori, iar succesul lor a contribuit la consolidarea legitimității coproducțiilor, programelor naționale de ajutor financiar, festivalurilor și revistelor de cinema. Carierele lor evidențiază tendințe importante în cinematografia postbelică.

Mai mult decât atât, acești regizori au devenit cei mai faimoși reprezentanți ai cinematografiei moderniste a anilor 1950 și 1960. Criticii au considerat că fiecare dintre ei a îmbogățit repertoriul tehnicii cinematografice, exprimându-și în același timp viziunea idiosincratică asupra vieții. Deoarece acești regizori se considerau artiști în adevăratul sens al cuvântului, împărtășeau crezuri auteuriste cu criticii și cu publicul lor. Fellini îi făcea ecou lui Astruc: „Am putea să facem film cu aceeași intimitate directă și personală cu care scrie un scriitor.“[*]

În timpul anilor 1960 și 1970, auteurismul a contribuit la crearea disciplinei academice a filmologiei. Studenții și cinefilii au răspândit rapid ideea auteurismului în toate sferele culturii. Astăzi, jurnaliștii de film asumă de obicei că principalul creator al unui film este regizorul. Mulți consumatori obișnuiți de film folosesc o anumită versiune a auteurismului drept criteriu de gust, nu doar în cazul filmelor de artă, ci și în ceea ce îi privește pe anumiți regizori hollywoodieni, precum Steven Spielberg, Brian De Palma, Oliver Stone și Christopher Nolan.

Nu toți acești autori exemplari și-au menținut reputația intactă la finalul anilor 1960 și în timpul anilor 1970. Majoritatea au suferit eșecuri comerciale și de critică (cauzate adesea de incompatibilitatea lor cu cinematograful politic care s-a afirmat după evenimentele din 1968). Dar, în mare parte, acești regizori au recâștigat favorurile criticii în a doua jumătate a anilor 1970, iar în deceniile ce au urmat opera lor a devenit inconturnabilă.

## LUIS BUÑUEL (1900–1983)

Filmele suprarealiste *Câinele andaluz/ Un Chien andalou* (1928), *Vârsta de aur/ L'Age d'or* (1930) și *Las Hurdes* (1932) au impus viziunea personală distinctivă a lui Buñuel și majoritatea criticilor au considerat că el a continuat să și-o exprime pe parcursul îndelungatei sale cariere. Pentru criticii de la *Positif*, Buñuel ataca valorile burgheze prin imagini de o frumusețe sălbatică.

Filmele lui mexicane din deceniul postbelic i-au demonstrat capacitatea de a-și insera obsesiile personale în comedii și melodrame accesibile. În *Viridiana* (Spania, 1961), călugărița novice Viridiana încearcă să facă din ferma unchiului ei o comunitate creștină, dar planurile îi sunt zădărnicite de cinismul fiului unchiului său, Jorge, și de lăcomia cerșetorilor care iau cu asalt ferma. Deposedată de idealurile sale, Viridiana li se alătură lui Jorge și amantei lui la un joc de cărți, în timp ce un copil îi aruncă în foc coroana de spini. Pierderea inocenței protagonistei ne amintește de cea a eroului din *Nazarin* (1958), care încearcă în van să mântuiască o lume căzută în păcat. Așa cum *Cei uitați/ Los Olvidados* (1950) l-a reabilitat pe Buñuel (vezi *Cinematografia populară mexicană*, din Capitolul 18), *Viridiana*, care a câștigat un premiu important la Festivalul de Film de la Cannes, i-a revigorat cariera în anii 1960 – mai ales că a reușit să facă acest film blasfematoriu chiar sub nasul lui Francisco Franco.

---

[*] Frederico Fellini în Giovani Grazzini (ed.), *Comments on Film*, traducerea Joseph Henry (Fresno, CA: California State University Press, 1988), p. 64.

În anii 1960, Buñuel s-a orientat către experimente mai decisiv moderniste, anticipate de *Vârsta de aur*. *Îngerul exterminator/ El ángel exterminador* (1962) îi închide într-o casă timp de zile în șir, în mod inexplicabil, pe participanții la o petrecere, manierele lor politicoase cedând sub presiunea situației. Cu *Jurnalul unei cameriste/ Journal d'une femme de chambre* (1964), Buñuel a intrat în „faza lui franceză“, în timpul căreia staruri de prim rang, precum și scenaristul Jean-Claude Carrière, au devenit centrale. Așa cum folosise cinematograful comercial mexican pentru a-și atinge scopurile, el a început să exploateze convențiile filmului de artă european: amestecul de realitate și fantastic în *Belle de jour* (1967), narațiunea episodică în *Calea lactee/ La Voie lactée* (1969), visele ambigue, interconectate în *Farmecul discret al burgheziei/ Le Charme discret de la bourgeoisie* (1972) și utilizarea a două actrițe în portretizarea aceluiași personaj în *Acest obscur obiect al dorinței/ Cet obscur objet du désir* (1977). Câteva dintre aceste filme au fost mari succese în circuitul cinematografic de artă, și *Farmecul discret al burgheziei* a câștigat un premiu Oscar. Spre finalul vieții lui, bătrânul anarhist a devenit o raritate, în speță un cineast modernist apreciat de public.

Al treilea film mexican al lui Buñuel, *Cei uitați*, se axează pe un centru pentru delincvenți juvenili dintr-o mahala. Filmat în mare parte în locații preexistente, prologul său anunță că e bazat exclusiv pe fapte reale. Acest lucru i-a încurajat pe critici să-l perceapă ca pe o versiune mexicană a neorealismului. Și totuși, Buñuel nu vădește nicio urmă din mărinimosul optimism liberal. În locul săracilor virtuoși din *Hoții de biciclete/ Ladri di biciclette*, el prezintă bande de tineri nemiloși, mame cu inimi de piatră și vagabonzi lipsiți de iluzii.

Buñuel a blamat filmele italiene pentru lipsa lor de „poezie“ autentică. În *Cei uitați*, poezia izvorăște din imaginile șocant de violente sau erotice. Neorealismul nu a creat niciodată o scenă atât de tulburătoare precum visul lui Pedro, în care apar găini zburătoare, imagini cu mama lui aducându-i o halcă de carne și un cadru cu cadavrul însângerat al unui băiat rânjind sub pat. (**fig. 19.1**)

Dintre autorii importanți, Buñuel avea stilul cel mai puțin recognoscibil. Filmele lui mexicane aderă la convențiile cinematografiei hollywoodiene clasice și chiar și filmele lui moderniste și autoreflexive se bazează pe o mizanscenă simplă, pe cadre lungi și pe mișcări de panoramare în urmărirea actorilor. Și totuși, această tehnică simplă are rolul de a intensifica momente ce bulversează noțiunile general acceptate privitoare la religie și sexualitate.

În *Câinele andaluz*, Buñuel ne arată niște furnici care ies din palma unui bărbat; treizeci de ani mai târziu, ele rod o gaură în Biblie (**fig. 19.2**). În *Susana* (1950), un păianjen aleargă de-a lungul umbrei în formă de cruce proiectate pe podeaua unei celule. Soția casnică frigidă care devine prostituată în *Belle de Jour* este vizitată de un client japonez care îi arată o cutie din care provin niște zumzete; spectatorul nu află niciodată ce conține cutia.

Buñuel le conferă diferite obsesii personajelor sale, iar apoi invită în mod insidios publicul să ia parte la ele. În *Încercare de crimă/ Ensayo de un crimen* (1955), îl vedem pe erou la vârsta copilăriei uitându-se fix la o

**19.1.** *stânga* Cadavrul lui Julian rânjind sub pat: visul lui Pedro în *Cei uitați*.

**19.2.** *dreapta* *Moartea în grădină/ Mort en ce jardin* (1952): în zăpușeala junglei, furnicile atacă *Biblia*.

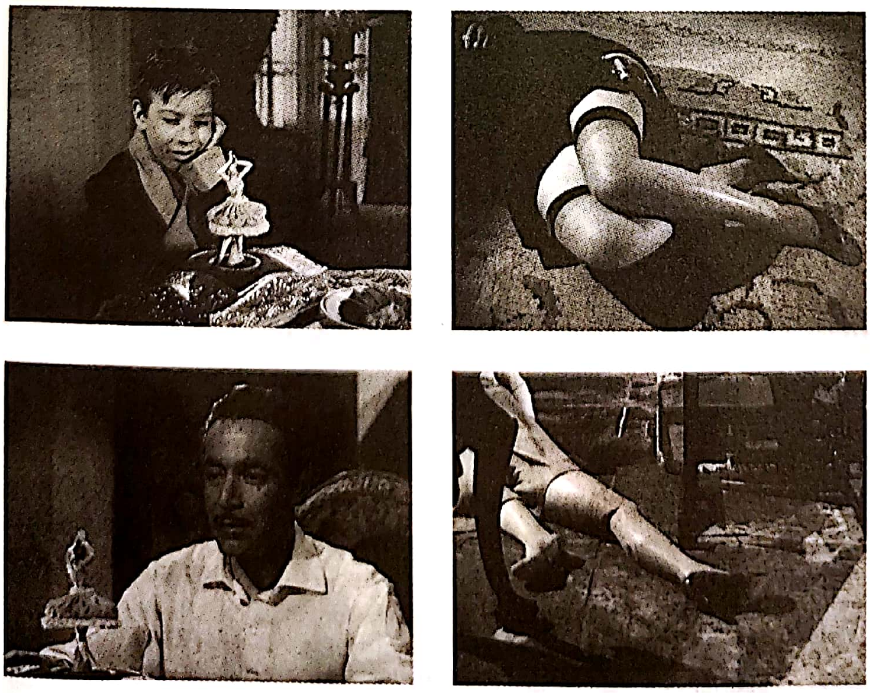
cutiuță muzicală (**fig. 19.3**); ajunge să o asocieze cu moartea guvernantei lui, omorâtă de un glonț rătăcit pe când stătea la fereastră (**fig. 19.4**). Devenit adult, recuperează cutiuța muzicală (**fig. 19.5**). Acest eveniment trezește în el dorința de a omorî femei care îl stârnesc sexual. Nu reușește niciodată, dar după ce a exersat să strângă de gât un manechin, pe care îl târăște în afara cadrului, Buñuel ne arată liniștit piciorul din plastic rămas în urmă (**fig. 19.6**). Nu Archibaldo, ci noi facem asocierea cu guvernanta ucisă și astfel ne regăsim integrați în fantezia lui morbidă.

Modernismul lui Buñuel își face apariția și în experimentele sale cu structura narativă. Filmele lui sunt pline de repetiții, digresiuni și oscilații între realitate și fantezie. („Nu-ți face griji că e prea scurt filmul“, i-a spus într-o zi unui producător, „o să mai introduc un vis.“[*]) Narațiunile lui se bazează deseori pe contratimpi cu consecințe dezastruoase. *Farmecul discret al burgheziei* este un șir neîntrerupt de dineuri. Acțiunea ca atare, ceva despre niște oameni de afaceri corupți care fac trafic de cocaină, este îngropată sub o serie de ritualuri burgheze ce ajung să fie date peste cap: găsirea personalului restaurantului strâns în jurul cadavrului managerului, invazia salonului de către un întreg regiment. Epiderma filmului constă în conversații de o banalitate exasperantă despre gusturi în materie de mâncare, de băutură și de decorațiuni interioare. De fiecare dată când povestea pare să atingă un punct culminant, un personaj se trezește și realizăm că scenele precedente – dar câte dintre ele? – fuseseră imaginare.

Cei mai mulți moderniști șubrezesc narațiunea cu scopul de a le atrage atenția privitorilor asupra altor chestiuni, însă la Buñuel frustrarea cauzată de narațiune este baza plăcerii. Însuși titlul filmului *Acest obscur obiect al dorinței* face referire la imposibilitatea satisfacerii celor mai profunde dorințe. În timpul unei călătorii cu trenul spre Paris, bogatul Fabert le povestește celorlalți pasageri cum o curtează obsesiv pe virginala Conchita. Îi dă bani, haine, chiar și o casă, dar cu toate acestea, de fiecare dată când încearcă s-o seducă, ea îi scapă. Când el se retrage, ea se întoarce să-l umilească în chip și mai brutal (**fig. color 19.1**). De fiecare dată când Fabert face o pauză, călătorii îl încurajează să continue; curiozitatea lor avidă îi transformă în alter egourile noastre. La finalul poveștii lui Fabert, Conchita își face apariția în tren, și ciclul dorinței frustrate se reia. *Acest obscur obiect al dorinței* poate fi privit drept o parabolă reflexivă care asemuiește narațiunea cinematografică cu flirtul sexual. Filmele lui Buñuel deopotrivă critică convențiile sociale și se joacă cu mare îndemânare cu acele convenții narative ce mențin fascinația noastră pentru povești.

## INGMAR BERGMAN (1918–2007)

Precum mentorul lui, Alf Sjöberg (vezi *Renașterea scandinavă*, din Capitolul 17), Bergman venea din teatru. După o perioadă scurtă ca scenarist, acest om



**19.3.–19.6.** Patru cadre din *Încercare de crimă*.

---

[*] Luis Buñuel, *My Last Sight*, traducere Abigail Israel (New York: Knopf, 1983), p. 92.

prodigios de energic a început să regizeze în 1945; până în 2003, făcuse peste șaizeci de filme și regizase și mai multe spectacole de teatru.

Filmele timpurii ale lui Bergman se concentrau deseori asupra unor tineri perechi alienate în căutarea fericirii prin intermediul artei sau naturii (*Jocuri de vară/ Sommarlek*, 1951; *O vară cu Monika/ Sommaren med Monika*, 1953). Curând după aceea, având la dispoziția lui un grup de actori talentați, s-a axat pe eșecurile vieții maritale – subiect tratat câteodată în cheie comică, ca în *O lecție de dragoste/ En lektion i kärlek* (1954), dar alteori abordat în cadrul unor psihodrame lucide și sfâșietoare precum în *Noaptea saltimbancilor/ Gycklarnas Afton* (1953). Apoi a trecut la mozartianul *Surâsul unei nopți de vară/ Sommarnattens leende* (1955); la filmul-parabolă *A șaptea pecete/ Det sjunde inseglet* (1957); și la amestecul de imagini onirice expresioniste, decoruri exterioare și flashbackuri elaborate care alcătuiește *Fragii sălbatici/ Smultronstället* (1957). Pentru mulți critici, cariera lui Bergman și-a atins apogeul cu două trilogii alcătuite din drame de interior: mai întâi, *Prin oglindă/ Såsom i en spegel* (1961), *Lumină de iarnă/ Nattvardsgästerna* (1963) și *Tăcerea/ Tystnaden* (1963); iar apoi *Persona* (1966), *Ora lupului/ Vargtimmen* (1968) și *Rușinea/ Skammen* (1968). Bergman era pe culmile celebrității. Criticii scriau articole și cărți despre opera lui; scenariile lui erau traduse; filmele sale câștigau premii la festivaluri și Oscaruri. Chiar și oameni care nu respectau cinematografia ca formă artistică îl considerau exemplul ideal al regizorului de film care este în același timp un artist adevărat.

Însă curând după aceea, în urma unor proiecte prost concepute și a unor probleme financiare, Bergman nu a mai putut să-și asigure finanțarea filmelor. A realizat *Strigăte și șoapte/ Viskningar och rop* (1972) cu economiile proprii, cu sprijinul financiar al unora dintre actori și cu niște bani de la Institutul Suedez de Film. A avut un succes mondial răsunător, la fel și *Scene dintr-o căsnicie/ Scener ur ett äktenskap* (1973) și *Flautul fermecat/ Trollflöjten* (1975). Urmărit de autoritățile financiare, Bergman a trebuit să plece brusc în exil, unde a realizat câteva coproducții care au avut parte de o recepție negativă. S-a întors în Suedia pentru a face *Fanny și Alexander/ Fanny och Alexander* (1982), care a fost un triumf internațional de *box-office* și a câștigat patru premii Oscar. Bergman a trecut la realizarea de filme pentru televiziune, printre cele mai notabile numărându-se *După repetiție/ Efter repetitionen* (1984) și *Sarabanda/ Saraband* (2003).

Bergman își vărsa visele, amintirile, vinovățiile și fanteziile în filme. Evenimente din copilăria lui apar încă din primele sale filme și până la *Fanny și Alexander* (**fig. color 19.2**). Pierderea unei iubite a dat naștere filmului *Jocuri de vară*, iar viața lui domestică a fost punctul de plecare al *Scenelor dintr-o căsnicie*. Universul intim al lui Bergman a devenit proprietate publică. În acesta sălășluiau femeia iubitoare, figura paternă severă, omul de lume cinic și artistul vizionar frământat. Toți aceștia întrupează parabole despre infidelitate, sadism, deziluzie, pierderea credinței, paralizie creativă și suferință chinuitoare. Deseori, singura licărire de speranță o constituie încrederea în artă – simbolizată de iluzia prestidigitatorului în *Chipul/ Ansiktet* (1958) (**fig. 19.7**).

Cele două trilogii din anii 1960 contrazic cu solemnitate premisele religioase și umaniste ale operei timpurii a cineastului. Dumnezeu devine distant și tăcut, iar oamenii sunt portretizați ca niște ființe confuze și narcisiste. Nici măcar arta, sugerează *Persona* și *Rușinea*, nu poate să reinstaureze demnitatea umană într-o epocă de opresiune politică. În filmele profund pesimiste din anii 1970, aproape orice contact uman – acela dintre părinți și copii, dintre soț și soție, dintre prieteni – se dovedește a fi bazat pe iluzii și prefăcătorii. Iar și iar, singurul lucru care rămâne în picioare este amintirea inocenței copilăriei. De aici pornește *Fanny și Alexander*, un film plasat într-o lume care încă nu a cunoscut catastrofele secolului XX.

„Sunt mai curând un om de teatru decât de film."[*] Bergman era capabil să realizeze filme rapid, în parte pentru că își formase o trupă de interpreți alcătuită din Eva Dalhbeck, Gunnar Björndtrand, Harriet Andersson, Bibi Andersson, Liv Ullmann și Max von Sydow. Tehnicile lui de mizanscenă și de filmare au fost, de cele mai multe ori, puse în slujba valorii dramatice a scenariilor sale. Opera lui din anii 1950 aplica procedee precum adâncimea mare a câmpului și cadrul lung unor scene de intensă reflecție psihologică (**fig. 19.8**). După *Strigăte și șoapte*, s-a bazat din ce în ce mai mult pe transfocare. S-a inspirat din tradiția expresionistă de-a lungul întregii sale cariere (**fig. 19.9, 19.10**).

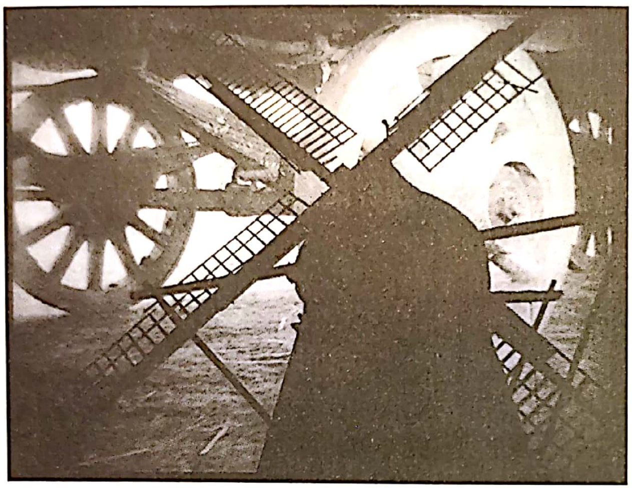
Poate că una dintre tehnicile sale cele mai recognoscibile provine în mare măsură din tradiția Kammerspiel („dramă de interior") a lui August

---

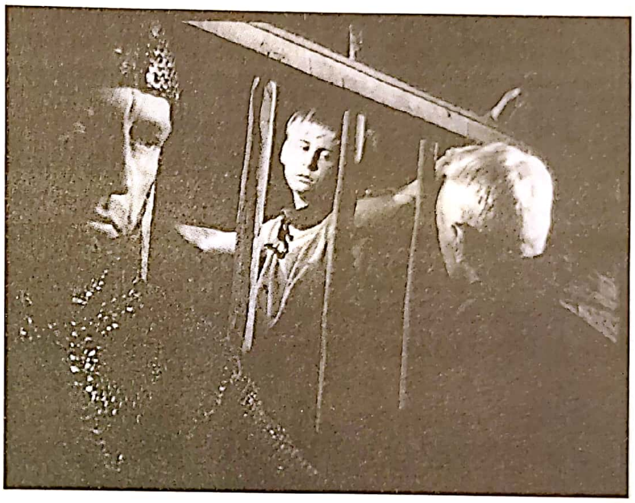
[*] Citat în Lise-Lone Marker și Frederick J. Marker, *Ingmar Bergman: Four Decades in the Theatre* (Cambridge MA: Cambridge University Press, 1982), p. 6.

**19.7.** *stânga* Arta ca o vrajă misterioasă și puternică (*Chipul*).

**19.8.** *dreapta* Directorul de circ este hulit de interpreții lui într-un cadru larg (*Noaptea saltimbancilor*).



**19.9.** *Noaptea saltimbancilor* începe cu niște anșeneuri expresioniste.



**19.10.** Cavalerul o interoghează pe „vrăjitoare" în *A șaptea pecete.*

Strindberg și a cinematografiei germane din anii 1920 (vezi *Filmele Kammerspiel*, din Capitolul 5). Bergman îi apropia cât mai mult pe interpreții săi de aparatul de filmat, lăsându-i câteodată să se adreseze privitorului în mod provocator (**fig. 19.11**). În dramele sale de interior, Bergman filma secvențe întregi în prim-planuri frontale pe fundaluri abstracte, subliniind astfel orice nuanță a privirii și expresiei faciale.

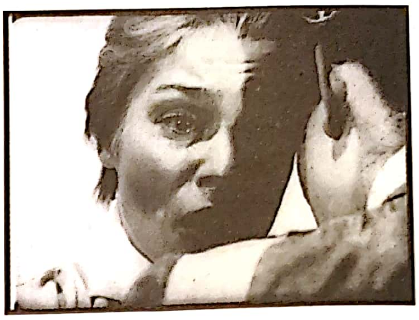
*Voi fi mamă/ Nara livet* (1958) ilustrează influența esteticii teatrale asupra lui Bergman. Narațiunea este centrată asupra a trei femei într-o secție de maternitate în timpul unei perioade critice de 48 de ore. Universul Kammerspiel este consolidat de primul cadru, care ne arată ușa secției ce se deschide în fața Ceciliei, aflată în travaliu. Filmul se termină cu cea mai tânără dintre protagoniste, Hjördis, ieșind hotărât pe ușă spre un viitor nesigur. Trecutul femeilor ne este dezvăluit prin intermediul dialogurilor. În plus, fiecare actriță are parte de o scenă extrem de dramatică. Prima și poate și cea mai impresionantă dintre ele prezintă reacția Ceciliei la moartea bebelușului său. Într-o stupoare indusă de calmante, legănată de o infirmieră cu porniri materne, Cecilia își amintește grijile sale în legătură cu nașterea, se blamează pentru eșecul ei în calitate de mamă și soție și alternează între hohote de plâns, țipete de suferință și izbucniri într-un râs amar. Monologul are peste patru minute și este filmat în cadre lungi și în prim-planuri frontale minimaliste (**fig. 19.12, 19.13**).

E posibil ca *Persona* să fi fost punctul culminant al evoluției stilului său intimist. În optzeci și ceva de minute, Bergman prezintă o psihodramă care îi provoacă pe spectatori să facă deosebirea dintre artificiu și realitate. O actriță, Elisabeth Vogler, refuză să mai vorbească. Infirmiera ei, Alma, o duce pe o insulă. Odată ce a câștigat încrederea Almei, Elisabeth începe s-o chinuie; Alma reacționează violent (**fig. 19.14**). Diverse tehnici ne sugerează că personalitatea femeilor este pe punctul de a se scinda. Imaginea halucinatorie a unui băiat întinzând mâna spre o față indiscernabilă evocă, la rândul ei, un proces de disoluție a identității (**fig. 19.15**).

Bergman înrămează narațiunea propriu-zisă între imaginile proiectării unui film, sugerând natura iluzorie a unei lumi care poate să-l captiveze atât de tare pe spectator. Într-un moment deosebit de intens, imaginea ia foc, extrăgând brusc publicul din povestea în care era scufundat. Ambiguitatea și reflexivitatea

**19.11.** *O vară cu Monika*: „Oare am uitat", scria Godard, „de acea subită complicitate dintre actor și spectator... când Harriet Andersson, privind drept în cameră cu ochii jucăuși, întunecați de o umbră de confuzie, ne cere să fim martorii dezgustului ei de a trebui să aleagă iadul mai curând decât raiul?"

**19.12.** În punctul culminant al discursului Ceciliei, într-un cadru care durează aproape două minute, aceasta se apleacă înainte până ajunge la gros-plan, fața fiindu-i scăldată de o lumină dură... (*Voi fi mamă*).



**19.13.** ...înainte să cadă pe spate, epuizată, în brațele infirmierei.

**19.14.** *stânga* *Persona*: Elisabeth și Alma se înfruntă.

**19.15.** *dreapta* Copilul misterios dă să atingă o imagine care îmbină chipurile celor două protagoniste (*Persona*).

filmului i-au asigurat statutul de operă-cheie a modernismului cinematografic.

Proveniența lui Bergman din teatrul modern și chestiunile de ordin moral și religios pe care le-a abordat au contribuit la a-i convinge pe intelectualii occidentali că cinematografia e o artă majoră. Atât filmele lui, cât și figura de cineast sensibil și intransigent au jucat un rol central în definirea cinematografiei de artă postbelice.

## AKIRA KUROSAWA (1910–1998)

Kurosawa și-a început cariera de regizor în timpul celui de-Al Doilea Război Mondial (vezi *Ozu, Mizoguchi și Kurosawa în timpul Războiului*, din Capitolul 11), dar s-a adaptat rapid politicilor ocupației americane cu *Nu regret tinerețea/ Waga seishun ni kuinashi* (1946), o melodramă politică despre suprimarea schimbării politice în Japonia militaristă. Apoi, Kurosawa a continuat cu o serie de filme care abordau probleme sociale precum infracționalitatea (*Câinele pierdut/ Nora inu*, 1949), birocrația guvernamentală (*A trăi/ Ikiru*, 1952), războiul nuclear (*A trăi în frică/ Ikimono no kiroku*, 1955) și corupția din corporații (*Escrocii dorm în pace/ Warui Yatsu Hodo Yoku Nemuru*, 1960). De asemenea, a regizat mai multe filme *jidai-geki* (filme istorice) de succes, începând cu *Cei șapte samurai/ Shichinin no samurai* (1954) și incluzând titluri precum *Fortăreața ascunsă/ Kakushi-toride no san-akunin* (1958) și *Yojimbo* (1961).

Kurosawa a ajuns în atenția culturii occidentale cu filmul *Rashomon* (1950), care a fost considerat o operă deopotrivă exotică și modernistă. Inspirat din două povestiri ale scriitorului japonez din anii 1920 Ryunosuke Akutagawa, filmul utiliza o construcție în flashbackuri extrem de îndrăzneață.

În Kioto, în secolul al XII-lea, un preot, un tăietor de lemne și un om de rând se adăpostesc de ploaie într-un templu în ruine, în preajma porții Rashomon. Discută o întâmplare șocantă petrecută de curând: un bandit a înjughiat un samurai și i-a violat soția. Ce s-a întâmplat cu adevărat în pădurice? Într-o serie de flashbackuri, participanții își prezintă fiecare propria versiune a faptelor (cu ajutorul unui medium, chiar și samuraiul ucis depune mărturie). Dar acestea diferă drastic între ele. Când ne întoarcem în prezent, la cei trei bărbați care așteaptă să se oprească ploaia lângă poarta Rashomon, preotul își exprimă disperarea la gândul că oamenii nu vor spune niciodată adevărul. Tăietorul de lemne dezvăluie brusc că a fost martorul fărădelegilor și relatează o a patra versiune contradictorie.

Mizanscena și tehnicile de filmare ale lui Kurosawa delimitează clar cele trei mari „perioade“ ale filmului (**fig. 19.16–19.18**). Aceste diferențe stilistice conferă o limpezime deosebită expunerii, dar nu ajută privitorul să înțeleagă exact ce s-a petrecut în pădurice. Ca *Paisan* și alte opere neorealiste, filmul nu încearcă să ne spună totul; ca *Hoții de biciclete*, *Călătorie în Italia/ Viaggio in Italia* și unele dintre operele lui Bergman, filmul lui Kurosawa lasă niște întrebări-cheie fără răspuns. Flashbackurile echivoce din *Rashomon* erau următorul pas logic după experimentele hollywoodiene din anii 1940 cu această tehnică. Prin prezentarea unor versiuni contradictorii ale acelorași evenimente, *Rashomon* a adus o contribuție semnificativă la tradiția născândă a cinematografiei de artă.

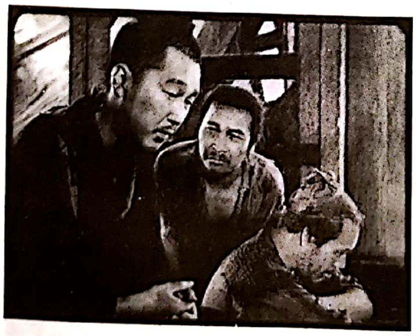
Kurosawa a devenit cel mai influent cineast asiatic din istoria filmului. Utilizarea ralantiului în ilustrarea violenței a devenit un clișeu. Mai multe filme ale sale au cunoscut o versiune hollywoodiană, și *Yojimbo* a dat naștere westernului italian. Acțiunea din *Războiul stelelor/ Star Wars* (1977), de George Lucas, e inspirată în parte din *Fortăreața ascunsă*.

De-a lungul carierei sale, a fost considerat cel mai „occidental“ dintre regizorii japonezi și, deși această evaluare nu e întru totul corectă, filmele lui s-au dovedit foarte accesibile pentru publicul străin. Multe dintre scenariile sale provin din literatura occidentală. *Tronul însângerat/ Kumonosu jo* și *Haos/ Ran* (1985) sunt adaptări după Shakespeare; *Între cer și pământ/ Tengoku to djigoku* (1963) se bazează pe un roman polițist al lui Ed McBain. Filmele lui Kurosawa au narațiuni puternice și multă acțiune, și regizorul a recunoscut influența pe care John Ford, Abel Gance, Frank Capra, William Wyler și Howard Hawks au avut-o asupra lui.

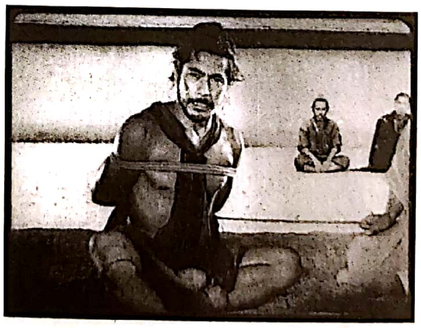
Criticii care căutau o viziune auctorială asupra lumii în opera lui au descoperit un umanism eroic în concordanță cu valorile occidentale. Majoritatea filmelor sale se concentrează asupra unor oameni care își domină pornirile egoiste și muncesc pentru binele celorlalți. Această viziune morală se manifestă în filme precum *Îngerul beat/ Yoidore tenshi* (1948), *Câinele pierdut* și *A trăi*. Este centrală în *Cei șapte samurai*, în care o bandă de spadasini fără stăpân se sacrifică pentru a apăra un sat de bandiți. De multe ori, eroul lui Kurosawa este un tânăr arogant care trebuie să învețe disciplina și sacrificiul de sine de la un instructor mai bătrân și mai înțelept. Această temă este viu ilustrată în *Barbă roșie/ Akahige* (1965), unde un doctor aspru, dar devotat îl învață pe rezidentul său să se dedice pacienților săraci.

Dar după *Barbă roșie*, filmele lui Kurosawa alunecă înspre pesimism. *Dodeskaden* (1970), realizat după tentativa lui de sinucidere, prezintă lumea ca o mahala sumbră din care nu există scăpare. *Kagemusha – umbra războinicului/ Kagemusha* și *Haos* descriu o ordine socială sfâșiată de lupte deșarte pentru putere. Și totuși, *Vânătorul din taiga/ Dersu Uzala* (1975) reafirmă posibilitatea prieteniei și devotamentului față de ceilalți, în timp ce *Încă nu/ Madadajo* (1993) este un emoționant rămas-bun adresat idealurilor umaniste ale unui profesor.

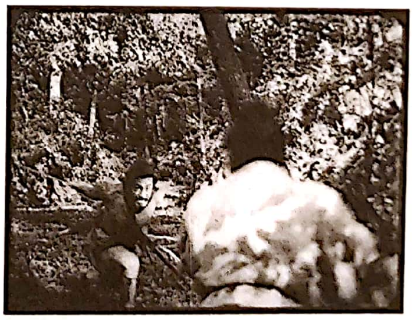
Kurosawa a introdus în toate operele sale abordarea pluralistă a tehnicilor cinematografice specifică



**19.16.** Cele „trei stiluri“ din *Rashomon*: scenele din prezent din templu, în timpul furtunii, se bazează pe cadre înghesuite, cu unghi larg de cuprindere și profunzime mare de câmp.



**19.17.** Scenele de proces în curtea dogoritoare și prăfuită a tribunalului sunt redate prin compoziții frontale. Martorii se adresează camerei ca și cum judecătorii ar fi spectatorii.



**19.18.** Flashbackurile senzuale din pădure utilizează cadrele strânse pentru a scoate în evidență petele de soare și labirintul vegetației.

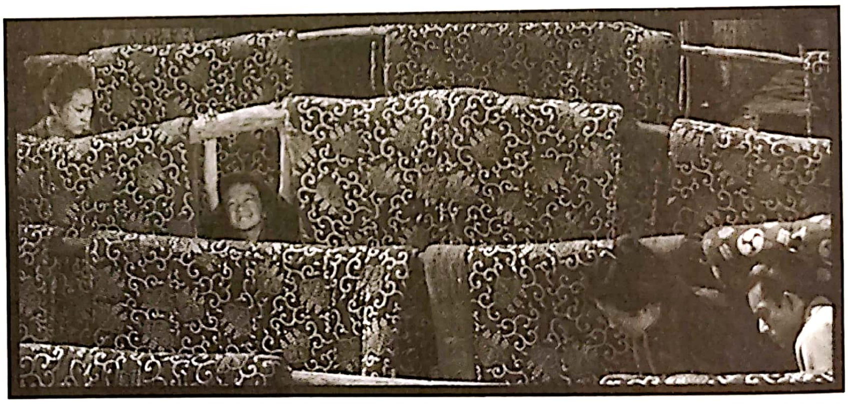
cineaștilor japonezi. Primul lui film, *Sugata Sanshiro* (1943), dă dovadă de o imensă îndrăzneală la nivelul montajului, încadraturilor și utilizării ralantiului (vezi *Ozu, Mizoguchi și Kurosawa în timpul Războiului*, din Capitolul 11). La scurt timp după încheierea războiului, poate datorită expunerii la o varietate de filme americane, Kurosawa a adoptat o estetică wellesiană, cu profunzime de câmp mare (**fig. 19.19**). Mai târziu, a explorat modurile în care teleobiectivele pot crea compoziții cvasiabstracte în formatul lat al ecranului. (**fig. 19.20**).

A experimentat și cu modurile de reprezentare a violenței. În *Cei șapte samurai*, secvențele de luptă au fost filmate cu mai multe camere. Operatorii au folosit teleobiective cu focală foarte lungă și au panoramat în urmărirea acțiunii, ca și cum ar fi acoperit un eveniment sportiv. Kurosawa a aplicat apoi dialogurilor tehnica filmării cu mai multe camere. Cineastul a reactivat această tehnică foarte răspândită în perioada timpurie a filmului sonor (vezi *Tehnologia sonoră timpurie și stilul clasic*, din Capitolul 9) pentru că le permitea actorilor să interpreteze o scenă întreagă fără întreruperi și să uite de prezența camerei. Iar popularitatea ei nu a făcut decât să crească de când Kurosawa a început s-o folosească.

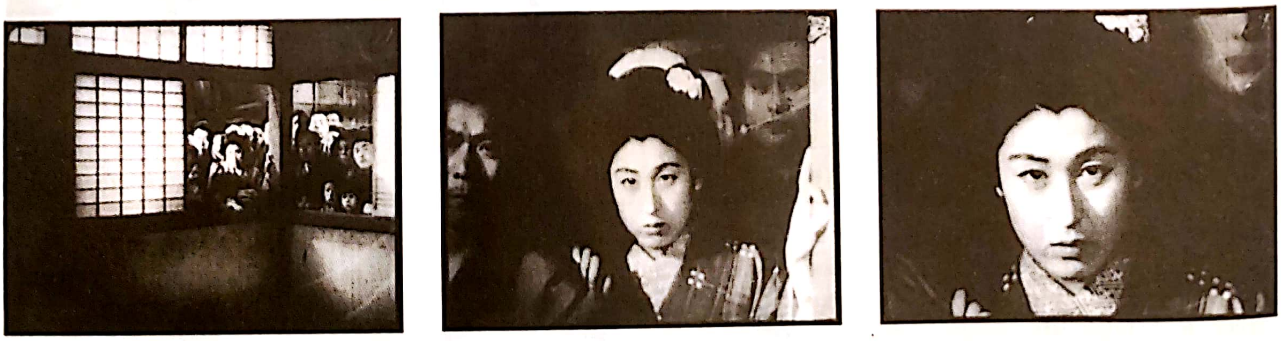
Pe parcursul întregii cariere, Kurosawa s-a remarcat prin montajul său extrem de energic. În *Sugata Sanshiro*, taie cu îndrăzneală la un plan un detaliu fără să schimbe unghiul, obținând un efect brusc de mărire (**fig. 19.21–19.23**). Însă când folosește strategia camerelor multiple și a teleobiectivelor, are o predilecție pentru schimbările derutante de unghi. Aceste tehnici de montaj pot dinamiza confruntări încordate sau violente.

Stilul lui Kurosawa are și o latură mai statică. Filmele din anii 1940 conțin cadre extrem de lungi, iar în opera lui ulterioară folosește deseori compoziții rigide, precum în spectaculosul început din *Kagemusha*, care se fixează minute în șir asupra a trei bărbați identici (**fig. color 19.3**). Această înclinație spre compoziții abstracte se manifestă în mod explicit la nivelul decorurilor și costumelor. La începutul carierei, Kurosawa descria diverse medii într-un mod extrem de naturalist; din niciun film nu lipseau măcar o scenă sub o aversă de ploaie și una sub un vânt puternic. Dar această tendință a lăsat treptat locul unei mizanscene mai stilizate. După *Dodeskaden*, orchestrarea culorilor din imagine a devenit principala preocupare a lui Kurosawa. Având o formare de pictor, acorda o atenție

**19.19.** Birocratul Watanabe își așteaptă moartea în *A trăi*.



**19.20.** În *Barbă roșie*, tânărul rezident și un bucătar (ambii în primul plan al imaginii) privesc cum o fată cu probleme psihice încearcă să se împrietenească cu un băiețel, printre șiruri de plăpumi puse la uscat. Teleobiectivul aplatizează spațiul și creează un model abstract format din fante și ondulații.



**19.21–19.23.** Tăieturile în ax apropie în mod brusc un personaj în *Sanshiro Sugata*.

deosebită costumelor vibrante și decorurilor minimaliste, dar percutante. În *Kaghemusha* și în *Haos*, compozițiile precise din operele timpurii sunt înlocuite de ceremonii somptuoase captate de camere mereu în mișcare.

Măiestria tehnică a lui Kurosawa și abordarea lui cinetică a unor scene de acțiune spectaculoase i-au câștigat respectul generației tinere de cineaști americani, supranumiți „Movie Brats“ ai industriei hollywoodiene. George Lucas și Francis Ford Coppola au contribuit la finanțarea filmului *Kagemusha*; Martin Scorsese l-a interpretat pe Vincent van Gogh în *Vise/ Yume* (1990). Într-o manieră mai generală, preocuparea lui pentru valori umane ușor de înțeles pentru spectatorii din întreaga lume i-a asigurat renumele timp de decenii.

## FEDERICO FELLINI (1920–1993)

În 1957, după primele cinci lungmetraje ale lui Fellini, André Bazin era deja capabil să identifice o țesătură de imagini recurente. El a atras atenția asupra faptului că statuia de înger din *I Vitelloni* (1953, **fig. 19.24**) reapare sub chipul funambulului angelic din *La Strada* (1954, **fig. 19.25**). În alte filme, aripile îngerului sunt asociate cu grămezile de vreascuri pe care oamenii le cară în spate. Concluzia lui Bazin – „Simbolismul lui Fellini este infinit“[*] – este confirmată cu vârf și îndesat de întreaga carieră a cineastului. Filmele sale revin în mod compulsiv la temele circului, music hall-ului, drumului dezolant, piețelor pustii în miez de noapte și plajei. *La Strada* începe pe malul mării și se termină tot acolo, cu Zampano, care a abandonat-o pe Gelsomina unei morți iminente, plângând în hohote, singur. În *La dolce vita* (1960), Marcello se află în aproape aceeași postură atunci când răsare soarele deasupra mării, iar el nu-i poate răspunde fetiței care-l cheamă.

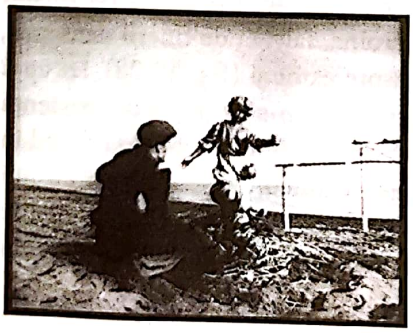
De asemenea, există și personaje recurente, precum sfântul slab de minte, bărbatul narcisist, figura maternă binefăcătoare, târfa voluptuoasă. Invariabil, au loc parade, petreceri, spectacole – toate fiind de obicei urmate de răsărituri mohorâte și de iluzii frânte. Și totuși, există și momente stranii, privilegiate, care transmit o fărâmă de mister (**fig. 19.26, 19.27**). Într-o replică amintind de Renoir, Fellini admite: „Se pare că am făcut mereu același film“.[**]

Abilitatea lui Fellini de a crea un univers personal prin film a fost un element central al faimei de care s-a bucurat în anii 1950 și 1960. *I Vitelloni* l-a adus în atenția publicului internațional și *La Strada* a fost un mare succes, câștigând premiul Oscar în 1956. *La dolce vita* a câștigat Marele Premiu la Festivalul de Film de la Cannes și descrierea existențelor orgiastice ale bogătașilor leneși pe care o realizează a șocat și a fascinat spectatorii din întreaga lume. A devenit unul dintre cele mai profitabile filme italiene exportate vreodată. Cu *8 ½* (1963), altă producție de Oscar, Fellini a creat

---

[*] André Bazin, *What Is Cinema? II*, traducerea Hugh Gray (Berkeley, CA: University of California Press, 1971), p. 89.

[**] Fellini, *Comments on Film*, p. 77.



**19.24.** *stânga* Sfântul slab de minte se închină statuii furate în *I Vitelloni*.

**19.25.** *dreapta* *La Strada*: Gelsomina și îngerul acrobat.

**19.26.** *stânga* *La Strada*: Gelsomina imită un copac.

**19.27.** *dreapta* Niște adolescenți se zbenguiesc prin pădure, încercând s-o consoleze pe protagonista filmului *Nopțile Cabiriei* (1956) poate filmul modernist cel mai însuflețit al perioadei, un studiu reflexiv al unui cineast incapabil să realizeze filmul pe care îl plănuise. După *Julieta și spiritele/ Giulietta degli spiriti* (1965), o replică la *8 ½*, narată dintr-o perspectivă feminină, Fellini a adaptat *Satiriconul* lui Petroniu (1969). Această poveste episodică a inaugurat noul stil al lui Fellini: cel al unui spectacol forfotitor și grotesc amintind de *comedia dell'arte*, de unde lipsește adesea narațiunea liniară. Cineastul a lucrat într-un ritm susținut în anii 1970 și 1980, iscând mereu noi controverse. Alături de Bergman, a devenit cel mai urmărit și cel mai minuțios analizat cineast european.

Filmele sale sunt explicit autobiografice. Amintirile de școlar ale lui Fellini hrănesc scenele de flashback din *8 ½*; adolescența lui la Rimini este sursa de inspirație a lui *I Vitelloni*, povestea unui grup de tineri pierde-vară, și a lui *Amarcord* (1974), un tablou liric al unui orășel. Fascinația lui din copilărie pentru Charles Chaplin, Buster Keaton, Stan Laurel, Oliver Hardy și frații Marx se face simțită de repetate ori, mai ales în comedia pantomimică din interpretările Giuliettei Masina. Și totuși, precum Guido, protagonistul din *8 ½*, Fellini susținea că nu știe unde se termină memoria și începe imaginația. El nu ne oferă o autobiografie exactă, ci o mitologie personală: o viață întrepătrunsă cu fantezia.

Până la *La dolce vita*, filmele sale erau adânc înrădăcinate în viața reală – o viață care conținea însă și zone de mister. Cu *8 ½* și *Julieta și spiritele*, s-a deschis tărâmul visului și halucinației. Într-un sens fundamental, Fellini însuși – sau mai curând proiecția lui imaginară – a devenit protagonistul fiecărui film al acestuia. *Satiricon/ Satyricon* este o serie de fragmente unificate de o viziune fantasmagorică. A montat spectacole extravagante – *Clovnii/ I clowns* (1970), *Roma* (1972), *Casanova/ Il Casanova di Federico Fellini* (1976), *Cetatea femeilor/ La città delle donne* (1980), *Și corabia înaintează/ E la nave va* (1983) –, fiecare promițând mereu că va revela tot mai multe dintre obsesiile, fricile și aspirațiile regizorului. Pentru unii critici, filmele lui au devenit exerciții din ce în ce mai narcisiste; pentru alții, ele vehiculau întotdeauna o singură temă, aceea că doar prin intermediul imaginației creative pot oamenii să-și găsească libertatea și fericirea.

Există și o dimensiune mai puțin personală a operei lui Fellini. Mai multe dintre filmele sale făcute după finalul anilor 1950 au îmbinat autobiografia și fantezia cu examinarea istoriei sociale. *La dolce vita* juxtapune Roma antică, Roma creștină și Roma modernă și condamnă decadența vieții contemporane. *Satiricon* face aceeași analogie, comparându-și personajele sterile sufletește cu hipioții. Pentru Fellini, *Amarcord* nu este doar o privire placidă aruncată înapoi asupra copilăriei sale, ci și o tentativă de a arăta cum regimul lui Benito Mussolini a răspuns nevoilor imature ale italienilor. Sexualitatea obsesivă și mecanică din *Casanova* ni-l zugrăvește pe protagonist ca pe un posibil proto-fascist. Precum Bergman, Kurosawa și Ray, Fellini formulează o critică socială în numele sensibilității artistice și valorilor umane. Această atitudine se manifestă în mod explicit în *Ginger și Fred/ Ginger e Fred* (1986), care atacă superficialitatea televiziunii și celebrează spectacolul mai intim oferit de o pereche de dansatori din anii 1930 (interpretată de cuplul emblematic al lui Fellini, Giulietta Masina și Marcello Mastroianni).

Imaginile lui Fellini se caracterizează printr-o mizanscenă complexă; cineastul s-a dovedit și un specialist al scenelor cu numeroși figuranți, al costumelor și decorurilor flamboaiante (**fig. color 19.4**). A continuat de bunăvoie tradiția italiană a postsincronului, preferând să controleze totalitatea dialogului și efectelor de sunet în etapa de post-producție. Scena felliniană prin excelență – o vastă procesiune desfășurându-se pe muzica ritmată a lui Nino Rota – nu permite înregistrarea directă a sunetului, favorizată de Bresson.

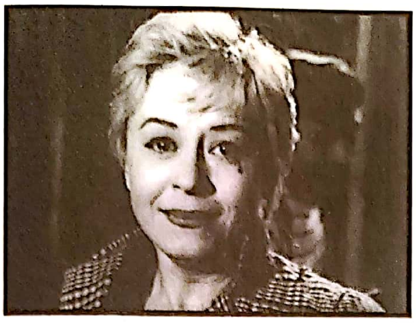
Ca mulți dintre autorii care au devenit cunoscuți în anii 1950, Fellini a abandonat progresiv demersul de a imersa publicul în poveste și s-a concentrat în schimb asupra actului de a spune acea poveste. La finalul *Nopților Cabiriei*, eroina, salvată de tinerii dansatori, zâmbește timid înspre cameră (**fig. 19.28**), iar apoi privește în lături, ca și cum s-ar îndoi de existența noastră. Iar în *Amarcord*, Fellini structurează filmul în jurul unor personaje care conversează liber cu noi (**fig. 19.29**). „Mi se pare că am inventat aproape totul: copilăria, diverse personaje, nostalgii, vise, amintiri, din plăcerea de a le putea povesti."*

## MICHELANGELO ANTONIONI (1912–2007)

Antonioni a atins statutul de celebritate puțin mai târziu decât Fellini; filmele lui, pesimiste și cerebrale, se aflau într-un contrast net cu extravaganțele debordând

---

* Citat în Peter Bondanella, *Italian Cinema: From Neorealism to the Present* (New York: Ungar, 1983), p. 230.



**19.28.** *stânga* Cabiria aruncă o privire plină de speranță către spectator.

**19.29.** *dreapta* Unul dintre numeroșii naratori din *Amarcord*.

de viață ale lui Fellini. Cu toate acestea, pe parcursul anilor 1960, a contribuit și el la definirea „modernismului înalt“ în cinematografia europeană.

Antonioni s-a format în cadrul mișcării neorealiste italiene, realizând mai multe scurtmetraje și cinci lungmetraje, mergând de la *Cronica unei iubiri/ Cronaca di un amore* (1950) la *Strigătul/ Il Grido* (1957). Filmul lui cel mai cunoscut a fost *Aventura/ L'avventura* (1960); deși acesta a fost huiduit la Festivalul de Film de la Cannes, a devenit un succes internațional. După *Aventura* au urmat *Noaptea/ La notte* (1961), *Eclipsa/ L'Eclisse* (1962) și *Deșertul roșu/ Il deserto rosso* (1964), întreaga tetralogie constituind o explorare a vieții contemporane. Aflându-se, la mijlocul anilor 1960, aproape de vârful clasamentului celor mai importanți regizori ai lumii, Antonioni a acceptat un contract cu MGM pentru a realiza trei filme în limba engleză. Primul, *Blow-up* (1966), a justificat pe de-a-ntregul încrederea Hollywoodului în el, obținând laude și profituri în întreaga lume. Dar *Zabriskie Point* (1969), perspectiva lui Antonioni asupra activismului studențesc, a fost un dezastru financiar. După *Profesiune: reporter/ Professione: reporter* (1975), Antonioni s-a întors în Italia, punând capăt mai multor ani de tăcere cu *Misterul din Oberwald/ Il misterio di Oberwald* (1981), *Identificarea unei femei/ Identificazione di una donna* (1982) și *Dincolo de nori/ Par-delà les nuages* (1995, coregizat cu Wim Wenders). Ultimul său proiect a fost un episod din filmul *Eros* (2004).

Importanța istorică a lui Antonioni rezidă mai ales în filmele de la începutul și mijlocul carierei sale. În timpul primei decade, a contribuit la orientarea neorealismului către analiza psihologică subtilă și către un stil riguros, anti-melodramatic. Filmele lui zugrăvesc anomia aflată în inima avântului economic european, o stare de spirit care apare și în ficțiunea italiană postbelică. Portretele timpurii pe care le realizează Antonioni membrilor clasei superioare ar putea fi văzute ca prelungind critica socială inerentă ideii de neorealism. Dar Antonioni ne prezintă oameni apatici și dezorientați care provin și din sânul clasei muncitoare. Vagabondul leneș și inarticulat din *Strigătul* este departe de eroul greu încercat din *Hoții de biciclete*, care are măcar sprijinul soției și fiului.

Odată cu filmele sale de la începutul anilor 1960, ceea ce Andrew Sarris numește „Antoniennui“ se adâncește. *Aventura* își propune să arunce o privire panoramică asupra alienării claselor superioare față de lumea pe care ele însele au creat-o (**fig. 19.30**). Vacanțele, petrecerile și preocupările artistice sunt tentative vane de a ascunde lipsa de scop și de viață emoțională a personajelor. Sexualitatea este redusă la seducția fără consecințe, și inițiativa, la goana după profit. Tehnologia și-a dezvoltat o viață proprie; un ventilator electric sau un robot de jucărie are o prezență mai vie decât oamenii care îl folosesc. („Lucrurile, obiectele și materialele sunt cele care au densitate în ziua de azi“*). Un clișeu al discursului critic despre Antonioni – „absența comunicării“ – își capătă întreaga semnificație în cadrul mai amplu al criticii pe care o formulează la adresa degradării tuturor relațiilor personale în lumea contemporană.

Aceste preocupări tematice sunt comunicate prin intermediul unor forme narative și recurențe stilistice inovatoare. *Aventura* a fost un prim pas către o narațiune modernistă cutezătoare. Niște turiști bogați ajung pe o insulă mediteraneeană, și Anna se desparte de grup. Prietenii ei nu o mai găsesc. Iubitul ei, Sandro, și cea mai bună prietenă, Claudia, se întorc pe continent și continuă căutarea. Treptat, devin atrași unul de celălalt și o uită pe Anna. Ceea ce începuse ca o intrigă polițistă devine o poveste ambiguă de dragoste, bântuită de vinovăție și incertitudine.

Alte filme urmează trasee narative diferite. *Noaptea* acoperă o perioadă de 24 de ore, schițând modurile în care întâlnirile întâmplătoare ale unui cuplu vorbesc despre căsătoria lor pe cale de a se nărui. *Deșertul roșu* prezintă un peisaj industrial impregnat de ambiguitate, în care schema spălăcită de culoare poate fi atribuită fie psihicului tulburat al eroinei, Giuliana, fie viziunii lui Antonioni asupra falimentului lumii moderne. Toate filmele au un ritm lent, cu mulți timpi morți între evenimente. Secvențele încep puțin înaintea acțiunii propriu-zise și se prelungesc după ce aceasta s-a încheiat. Și toate cele patru filme au „finaluri deschise" – poate cea mai notabilă fiind seria de spații urbane pustii din *Eclipsa*, unde cei doi amanți s-ar mai putea întâlni.

---

* Citat în Andrew Sarris (coord.), *Interviews with Film Directors* (Indianapolis, IN: Bobbs-Merrill, 1967), p. 9.

Încă de la începutul carierei, Antonioni și-a demonstrat măiestria în utilizarea profunzimii de câmp (**fig. 19.31**) și cadrului larg cu mișcare de cameră. Opera lui timpurie a explorat posibilitatea ascunderii reacțiilor personajelor de privirea spectatorului, deseori cu ajutorul decorului (**fig. 19.32**). *Aventura* dezvoltă în mod sistematic această strategie (**fig. 19.33**). Ultima imagine a filmului este un plan general al cuplului, apăsat parcă de clădirea de lângă, privind în depărtare spre Muntele Etna, cu spatele la privitor (**fig. 19.34**). Acesta nu are cum să simtă empatie pentru niște personaje care îi sunt prezentate cu atât de multă rezervă.

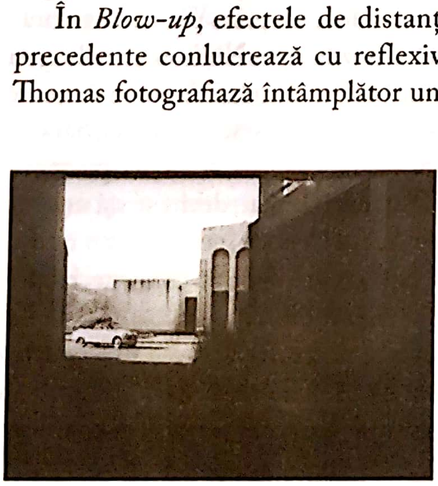
O distanțare similară rezultă din compozițiile din ce în ce mai abstracte ale lui Antonioni. Cineastul reduce ființele omenești la mase și texturi, la figuri în dreptul unui fundal (**fig. 19.35**). Cu *Deșertul roșu*, primul lui film color, Antonioni a împins abstractizarea și mai departe. A pictat fructele în gri (**fig. color 19.5**); obiectele au devenit pete sau împroșcături de culoare. În anumite secvențe, spațiul este aplatizat cu ajutorul teleobiectivului; în altele, devine cubist, blocuri și fâșii de culoare fracturând compoziția cadrului (**fig. color 19.6**).

În *Blow-up*, efectele de distanțare ale filmelor precedente conlucrează cu reflexivitatea explicită. Thomas fotografiază întâmplător un cuplu în parc; a înregistrat oare și o crimă? Cu cât mărește mai mult imaginile, cu atât ele devin mai granulate și mai abstracte. În cadrul unei intrigi polițiste, filmul examinează natura iluzionistă a fotografiei și sugerează că abilitatea ei de a transmite adevărul nealterat este limitată. Precum *8 ½* și *Persona*, *Blow-up* a devenit un exemplu central al chestionărilor formulate de cinematografia modernă cu privire la propriul mediu.

Dramatizarea austeră a existenței unor personaje superficiale sau cataleptice a iscat un val de simpatie într-o epocă ce a adoptat și existențialismul. Poate mai mult decât oricare alt regizor, Antonioni i-a încurajat pe cineaști să exploreze narațiunea eliptică, cu final deschis. Juan Antonio Bardem, Miklós Jancsó și Theo Angelopoulos au învățat multe din stilul lui distinctiv. *Conversația/ The Conversation* (1974) lui Francis Ford Coppola și *O moarte suspectă/ Blow-out* (1981) al lui Brian De Palma se inspiră direct din *Blow-up*. Criticii au început să asocieze măiestria filmică cu tăcerile și lacunele lumii lui Antonioni, și mulți privitori și-au văzut propriile vieți transpuse pe ecran.

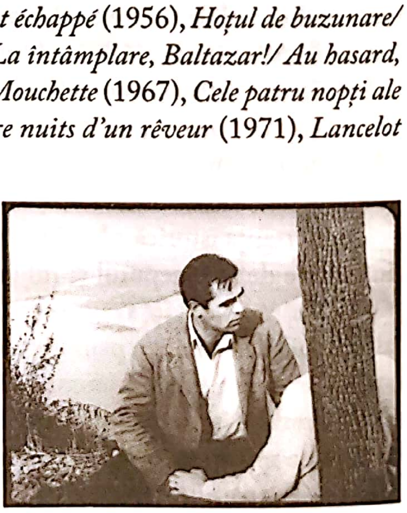
## ROBERT BRESSON (1907–1999)

Reputația lui Bresson se bazează pe o operă relativ restrânsă. După primele lui două filme importante, *Îngerii păcatului/ Les anges du péché* (1943) și *Doamnele din Bois de Boulogne/ Les dames du Bois de Boulogne* (1945) (vezi *Filmele din perioada Ocupației*, din Capitolul 13), nu a mai făcut decât unsprezece filme în următorii patruzeci de ani, cele mai notabile fiind *Jurnalul unui preot de țară/ Journal d'un curé de campagne* (1951), *Un condamnat la moarte a evadat/ Un condamné à mort s'est échappé* (1956), *Hoțul de buzunare/ Pickpocket* (1959), *La întâmplare, Baltazar!/ Au hasard, Balthazar* (1966), *Mouchette* (1967), *Cele patru nopți ale unui visător/ Quatre nuits d'un rêveur* (1971), *Lancelot*



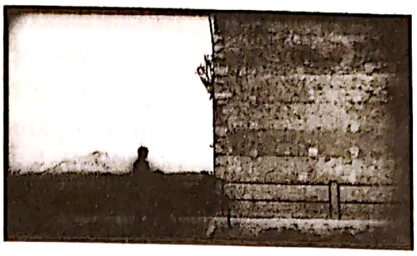
**19.30.** Orașul modern devine un labirint care-i domină pe oameni. (*Aventura*)

**19.31.** Amintirea liftului fatal bântuie cuplul din *Povestea unei iubiri*.

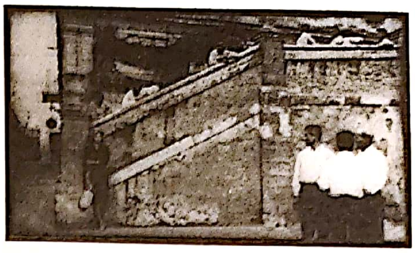


**19.32.** Zilierul își confruntă soția în *Strigătul*.

**19.33.** *Aventura* prezintă deseori personaje stând cu spatele, ceea ce îngreunează interpretarea stării lor emoționale.



**19.34.** *Aventura*: finalul.



**19.35.** *Aventura*: două linii de forță diagonale împart cadrul și o izolează pe Claudia.

*du Lac* (1974) și *Banii/ L'argent* (1983). Și totuși, începând cu anii 1950, Bresson a fost unul dintre cei mai respectați regizori din lume. Promovate de criticii de la *Cahiers*, lăudate de Sarris și de grupul din jurul revistei *Movie*, filmele sale riguroase și exigente dau dovadă de o mare coerență internă și de o viziune asupra lumii puternic individualizată.

Faptul că Bresson pornea adesea de la texte literare i-a conferit o anumită doză de credibilitate în epoca de aur a Tradiției Calității. Cu toate acestea, produsele finite nu sunt foarte marcate de sursa lor literară. Opera lui ilustrează perfect estetica *camerei-stilou* elaborată de Astruc: Bresson folosea textele literare ca pe niște pretexte, mijloacele lui de expresie fiind exclusiv filmice. Îi plăcea să sublinieze opoziția dintre ceea ce el numea „cinematografie" – „scrierea prin mijloace cinematografice" – și „cinema", adică filmele obișnuite, care nu erau decât teatru filmat*.

Bresson s-a concentrat asupra unor personaje sensibile, chinuindu-se să supraviețuiască într-o lume ostilă. Cele două filme din anii 1940 țes intrigi răzbunătoare în jurul unor victime inocente. *Jurnalul unui preot de țară* a marcat a doua fază a carierei lui, care a durat până într-a doua jumătate a anilor 1960. Filmele din acea perioadă se caracterizează prin imagini austere și un joc actoricesc reținut. În majoritatea acestor opere, izbăvirea de suferință are loc într-o măsură mai mică sau mai mare. Preotul de țară moare afirmând că „Totul este har"; în *Un condamnat la moarte a evadat*, Fontaine scapă din lagărul de concentrare nazist încrezându-se în colegul lui de celulă; după o viață dedată viciului, protagonistul din *Hoțul de buzunare* învață să accepte dragostea unei femei. Interesul lui Bresson pentru subiectele spirituale a găsit ecou într-o perioadă de revitalizare a catolicismului în Franța postbelică. În timpul acestei faze, s-a impus pe plan internațional ca cel mai mare regizor de inspirație religioasă al epocii postbelice.

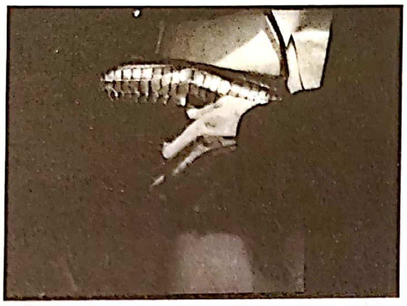
După mijlocul anilor 1960, filmele sale au devenit mult mai pesimiste. Privitorii care îl etichetaseră pe Bresson drept un cineast „catolic" au fost uimiți de reorientarea lui către problemele seculare, chiar sexuale, ale tineretului modern. Protagoniștii lui ajungeau acum pe culmile disperării și uneori își luau chiar viața. În *Balthazar*, Marie moare după ce un grup de tineri delincvenți o dezbracă cu forța și o bat. Mouchette și protagoniștii din *Sfioasa/ Une femme douce* (1969) și *Diavolul, probabil/ Le diable probablement* (1977) se sinucid. În *Banii*, o acuzație nedreaptă îl trimite pe un tânăr la închisoare și îl împinge către o crimă irațională. Valorile creștine nu mai oferă nicio consolare. Căutarea Graalului în *Lancelot du Lac* eșuează; cavaleria este redusă la un morman de zale însângerate.

Oricât de sumbre ar fi, filmele lui Bresson radiază mister. E greu să-i înțelegi personajele, întrucât sunt privite din afară. Interpreții lui – pe care Bresson îi numea „modele" – sunt adesea neprofesioniști. Aceștia sunt nefiresc de nemișcați și tăcuți, rupând din când în când tăcerea printr-un cuvânt abrupt sau un gest scurt. Într-un astfel de cinema, o ridicare bruscă a ochilor devine un eveniment semnificativ; iar un schimb de priviri este un vârf de tensiune. Deseori, modelele sunt filmate din spate sau în planuri apropiate care le fragmentează corpurile (**fig. 19.36**). Mai mult, montajul accidentat al lui Bresson, scenele scurte, mișcările bruște de apropiere sau recul ale camerei și coloana sonoră laconică solicită toată atenția privitorului. Răsplata constă în echilibrul subtil între pătrunderea experiențelor personajelor și senzația că stările lor interioare rămân evazive și misterioase.

După *Jurnalul unui preot de țară*, Bresson a început să evite planurile largi. În mod obișnuit, crea spațiul unei scene arătând mici porțiuni din acesta și

---

* A se vedea Robert Bresson, *Notes on Cinematography*, traducerea Jonathan Griffin (New York: Urizen, 1977).



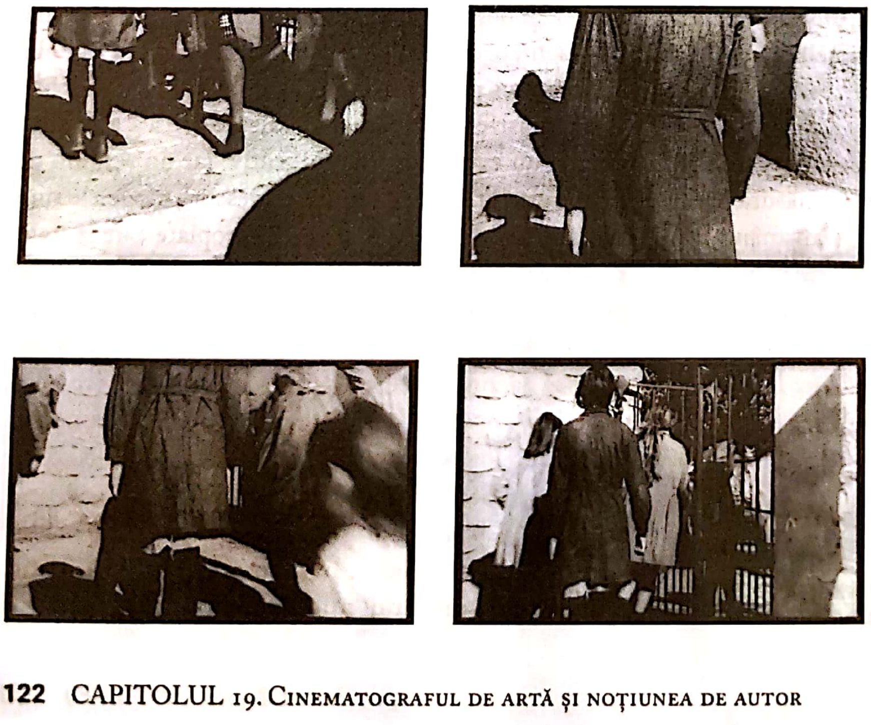
**19.36.** *Hoțul de buzunare*: brațul lui Michel pare să fie detașat de trup pe când se mișcă în voie după poșete și buzunare.

conectând cadrele cu ajutorul direcției de privire a personajelor (**fig. 19.37, 19.38**). Alteori, mișcările foarte precise ale aparatului de filmat doar sugerează acțiunea, concentrându-se pe detalii. Într-o secvență din *Mouchette*, spre exemplu, Bresson nu arată chipuri umane, ceea ce permite concentrarea atenției asupra mersului târșâit și a hainelor ponosite ale protagonistei (**fig. 19.39–19.42**).

De asemenea, Bresson nu are nevoie de un plan ansamblu al școlii lui Mouchette, pentru că reușește să evoce decorul cu ajutorul sunetelor clopoțelului și larmei elevilor. „Înlocuiesc imaginea printr-un sunet de fiecare dată când am această posibilitate.“* În contextul unei tăceri apăsătoare, fiecare obiect din filmele lui Bresson capătă o identitate sonoră distinctă: scârțâitul cadrului patului în celula lui Fontaine, zdrăngănitul armurii în *Lancelot du Lac*, nechezatul răgușit al măgarului Balthazar. Sunetul din afara cadrului va seta un spațiu sau va introduce un motiv care trimite către alte secvențe. Intensa concentrare a lui Bresson asupra detaliilor fizice și a sunetelor izolate devine o formă de analiză psihologică. Misterul și ambiguitatea stilului lui Bresson s-au dovedit adecvate pentru poveștile sale despre indivizi solitari care se zbat să supraviețuiască unei încercări spirituale sau fizice.

Aceste gesturi, texturi și detalii enigmatice ne sunt prezentate sub o formă foarte senzuală. S-ar putea ca imaginile lui Bresson să fie sobre, dar nu sunt niciodată anoste. În *Îngerii păcatului*, hainele călugărițelor creează o geometrie angulară și o gamă întinsă de tonalități. Filmele sale color obțin efecte puternice

**19.37, 19.38.** Traiectoriile oblice ale privirilor personajelor în *Cele patru nopți ale unui visător*. „A concepe un film înseamnă a conecta persoane și obiecte prin intermediul privirii.“



**19.39–19.42.** Cadre strânse în *Mouchette*.

**19.39.** Majoritatea regizorilor ne-ar fi arătat-o pe Mouchette mergând la școală în felul următor: ar fi stabilit decorul cu ajutorul unui plan ansamblu și apoi ar fi tăiat la un cadru care s-o arate mergând pe stradă și alăturându-se colegilor ei. Bresson, în schimb, începe cu un plonjeu către picioarele copiilor…

**19.40.** … o lasă pe Mouchette să intre în cadru, cu spatele la noi…

**19.41.** … o urmărește printr-o mișcare scurtă de cameră…

**19.42.** … apoi ne-o arată oprindu-se în fața gardului școlii. Efectul este extragerea pentru un scurt moment a personajelor din decor, suspendându-ne capacitatea de a le plasa în spațiu, dar lăsându-ne în schimb libertatea de a ne concentra asupra comportamentului lor fizic.

---

* În „The Question“, *Cahiers du Cinéma in English*, nr. 8 (februarie 1967), p. 8.

prin mijloace minime: armura unui cavaler iese uşor în evidenţă datorită strălucirii sale, un coş de scrisori în biroul unei închisori este de un albastru intens (**fig. color 19.7, 19.8**).

Bresson a evoluat înspre o naraţiune abreviată şi eliptică. Începând cu *Hoţul de buzunare* şi mai ales în *La întâmplare, Baltazar!*, o porţiune atât de mare a evenimentelor este lăsată la discreţia imaginaţiei spectatorilor, încât intriga devine aproape opacă. („Nu explic niciodată nimic, aşa cum se obişnuieşte în teatru.“[*]) Structura filmelor lui Bresson este conferită de repetițiile aproape ceremoniale, cu foarte lejere variaţiuni – rutine cotidiene, confruntări reluate iar şi iar, întoarceri în aceleaşi locuri. Spre deosebire de personaje, spectatorul suspectează că aceste acţiuni aparent întâmplătoare sunt parte dintr-un amplu ciclu de evenimente guvernat de Dumnezeu, de destin sau de vreo altă forţă superioară.

Bresson nu s-a bucurat niciodată de succesul comercial al lui Antonioni, Bergman sau Fellini. Şi totuşi, a influenţat cineaşti foarte diferiţi, de la Jean-Marie Straub (care a detectat implicaţiile politice ale imaginilor ascetice şi sunetului direct) la Paul Schrader (al cărui *American Gigolo* este o reinterpretare a *Hoţului de buzunare*). Cu toate că Bresson nu a apucat niciodată să-şi realizeze proiectul mult visat al unei adaptări cinematografice a cărţii biblice a Genezei, el rămâne unul dintre cei mai distinctivi autori ai epocii postbelice.

## JACQUES TATI (1908–1982)

Cu o fervoare auteuristă autentică, Truffaut a declarat odată că „un film de Bresson sau Tati este necesarmente o operă genială *a priori*, pur şi simplu pentru că o autoritate singulară şi absolută a fost imprimată de la primul cadru până la cuvântul «Sfârşit»“[**]. Asemănările dintre cei doi regizori sunt grăitoare. Amândoi au debutat în cinema în anii 1930, au făcut filme în timpul războiului şi au devenit cunoscuţi la începutul anilor 1950. Amândoi au lucrat ani întregi la fiecare film: rata de productivitate a lui Tati, cu doar şase filme între 1949 şi 1973, a fost chiar mai scăzută decât cea a lui Bresson. Ambii regizori au experimentat cu naraţiuni fragmentare, eliptice şi au utilizat sunetul în moduri inedite.

Dar spre deosebire de Bresson, Tati a făcut filme foarte populare. Întrucât era atât actor, cât şi regizor, a devenit o celebritate de renume internaţional. La capitolul direcţionării tendinţelor moderniste către tradiţia accesibilă a cinemaului comercial, Tati semăna cu Buñuel. La un anumit nivel, filmele lui Tati sunt comentarii satirice la adresa ritualurilor vieţii moderne – vacanţele, munca, viaţa casnică sau călătoriile. Declarându-se anarhist, cineastul credea în libertate, excentricitate şi spirit ludic. Filmele lui nu au naraţiuni bine închegate: evenimentele se înlănţuie spontan şi miza nu e niciodată prea ridicată. Ele acumulează întâmplări minore, neînsemnate chiar – asemănătoare microacţiunilor din neorealismul italian (vezi *Umberto D: Menajera se trezeşte*, din Capitolul 16), dar tratate ca nişte gaguri.

*Zi de sărbătoare/ Jour de Fête* (1949) a stabilit tiparul pentru aproape tot restul operei lui Tati. O mică trupă de circari ajunge într-un sat, locuitorii se bucură de o zi liberă, iar în dimineaţa următoare trupa pleacă. În mijlocul sărbătorii, poştaşul local, François, jucat de Tati, se încăpăţânează să-şi livreze scrisorile şi hotărăşte să adopte metode americane de creştere a eficacităţii. Spaţiul şi timpul circumscrise, contrastul dintre rutina cotidiană şi izbucnirile de irepresibilă veselie, personajul dezorientat care perturbă vieţile tuturor şi convingerea că numai copiii şi excentricii ştiu cu adevărat să se distreze – toate aceste elemente vor apărea iar şi iar în opera ulterioară a lui Tati. Naraţiunea laxă, alcătuită din gaguri elaborate şi motive recurente, lipsită de o înlănţuire solidă de tip cauză-efect, avea să devină un semn distinctiv al stilului lui Tati.

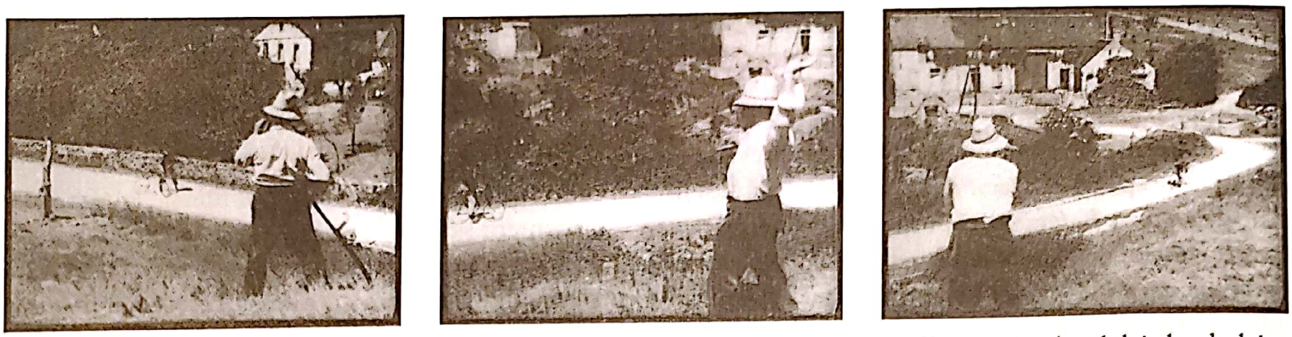
*Zi de sărbătoare* a inaugurat şi alte caracteristici stilistice ale lui Tati. Umorul nu este transmis verbal (se vorbeşte foarte puţin şi, atunci când se întâmplă, mai curând se bolboroseşte sau se mormăie), ci vizual şi auditiv. Înalt şi rigid ca un par, capabil de gesturi teribil de mecanice, Tati a fost unul dintre cei mai mari clovni ai cinematografului. Precum Keaton, a fost şi un cineast extrem de inovativ, bazându-se pe planuri largi, în care elementele sunt răsfirate în spaţiu sau în profunzimea imaginii. Schimbările la nivelul sursei sau volumului sunetelor ne mută atenţia de la un aspect al cadrului la altul (**fig. 19.43–19.45**).

Un succes şi mai mare l-a avut *Vacanţa domnului Hulot/ Les Vacances de M. Hulot* (1953). Decorul este o staţiune de la malul mării frecventată de clasa urbană de mijloc; acţiunea se întinde pe durata unui sejur tipic de o săptămână. Forţa disruptivă este chiar *Monsieur*

---

[*] *Ibid* Andrew Sarris, p. 26.

[**] François Truffaut, *The Films of My Life*, traducerea Leonard Mayhew (New York: Simon and Schuster, 1975), p. 235.



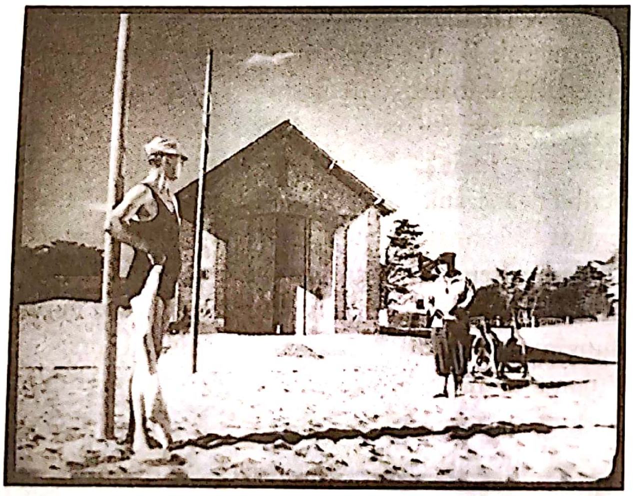
**19.43–19.45.** *Zi de sărbătoare*: camera se rotește în jurul fermierului pentru a-l ține pe François în planul doi al cadrului, în timp ce o albină îndărătnică îi sâcâie pe amândoi.

Hulot, care insistă să-și valorifice vacanța la maximum. El dă peste cap mesele zilnice, ieșirile organizate, meciurile de tenis și partidele liniștite de cărți. Jocul lui Tati a captivat publicul din întreaga lume; s-a spus despre el că ar fi revigorat tradiția pantomimei moștenite de la Chaplin și Keaton. Și, de data aceasta, sunetul ne ghidează privirea și caracterizează oamenii și obiectele, de la hârâitul mașinii lui Hulot la bufnitura muzicală a ușii restaurantului hotelului. Este remarcabil modul în care Tati a creat un film cu o structură solidă care nu se bazează decât foarte puțin pe narațiunea tradițională. Alternând gaguri vizuale eficiente cu timpi morți care-l invită pe spectator să aprecieze comicul vieții de zi cu zi, *Vacanța domnului Hulot* a deschis drumul experimentelor mai radicale din *Play Time* (**fig. 19.46**).

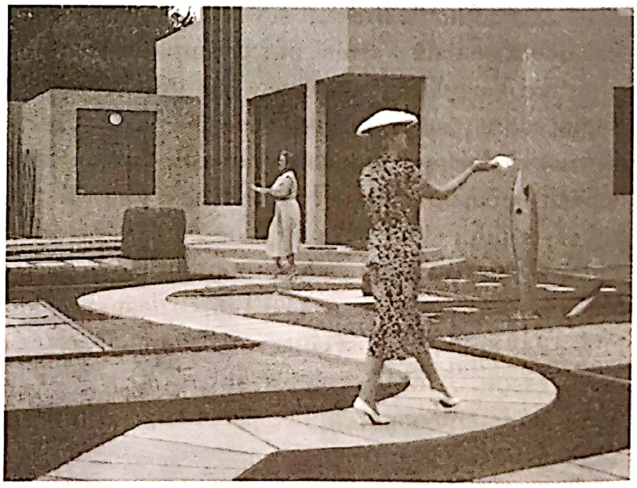
Întors la Paris, Hulot declanșează un atac extrem de nostim asupra muncii și distracției vieții moderne în *Unchiul meu/ Mon oncle* (1958). Ferestrele unei case moderniste par să-i spioneze pe trecători; conductele din plastic ale unei fabrici devin un șarpe uriaș. Din nou, planurile largi ale lui Tati ne arată indivizi aflați la mila mediului pe care l-au creat (**fig. 19.47**). Rezultatul este o versiune comică a tablourilor alienării urbane ale lui Antonioni.

Succesul internațional al *Unchiului meu*, care a câștigat premiul Oscar pentru cel mai bun film străin, l-a încurajat pe Tati să se apuce de proiectul lui cel mai ambițios. La periferiile Parisului, a construit macheta unui oraș, cu străzi asfaltate, apă, electricitate și trafic (**fig. 19.48**). A filmat pe peliculă de 70 de milimetri, cu sunet stereofonic la cinci benzi.

Produsul acestor eforturi, *Play Time* (1967), este unul dintre cele mai temerare filme ale erei postbelice. Conștient de faptul că spectatorii aveau să se uite după Hulot, Tati și-a minimizat prezența. Știind că spectatorii depind de planurile apropiate și de compozițiile centrate pentru a le ghida atenția, Tati și-a construit filmul numai din planuri largi și și-a împrăștiat gagurile în toate colțurile cadrului (**fig. 19.49**). Uneori, ca



**19.46.** Un non-gag în *Vacanța domnului Hulot*: pictorul îl bănuiește pe Hulot că i-ar fi dat drumul din greșeală bărcii sale pe mare; ambii se privesc clipe îndelungate, stânjeniți.



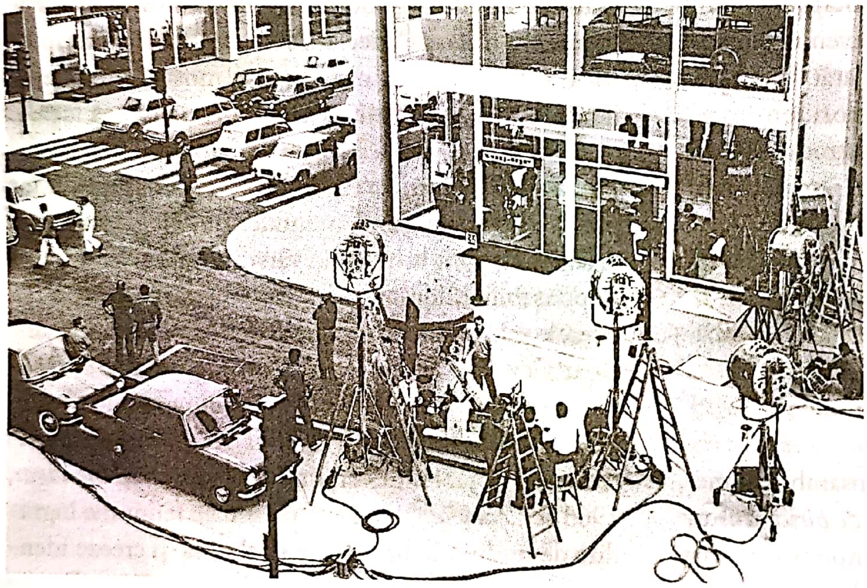
**19.47.** Două femei se salută de la distanță în *Unchiul meu*: aleea șerpuitoare le împiedică să meargă drept una către cealaltă. (Să remarcăm fântâna arteziană în formă de pește, care e pornită doar când vine cineva în vizită.)

de pildă în lunga secvență a instalării haosului în restaurantul Royal Garden, a înghesuit mai multe gaguri în dreptunghiul ecranului, provocându-i pe spectatori să le observe pe toate (**fig. 19.50**). Satira lui Tati la adresa turismului și rutinei urbane ne îndeamnă să vedem toată viața ca pe o recreație.

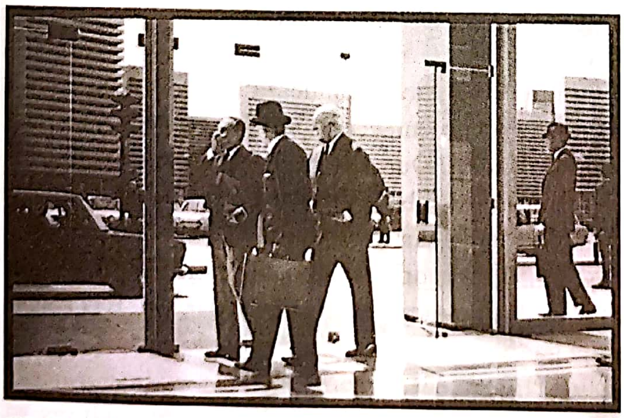
Întrucât Tati a insistat inițial să proiecteze *Play Time* pe 70 mm, filmul a avut o distribuție restrânsă și s-a dovedit rapid un eșec de casă. Tati a dat faliment și cariera lui nu și-a revenit niciodată. Pentru tot restul vieții, a sperat să poată deschide o sală de cinema care să ruleze *Play Time* în fiecare zi, pentru totdeauna.

A mai făcut două filme. În *Trafic* (1971), Hulot ajută o tânără să livreze un vehicul recreativ la o expoziție auto în Amsterdam. Mai simplu decât *Play Time* sau *Vacanța domnului Hulot*, *Trafic* satirizează cultul mașinii. *Parada/ Parade* (1973), realizat pentru televiziunea suedeză, este un pseudodocumentar care celebrează circul și publicul său. Ca de obicei, Tati estompează granițele dintre artificiu și comedia vieții cotidiene (**fig. color 19.9**).

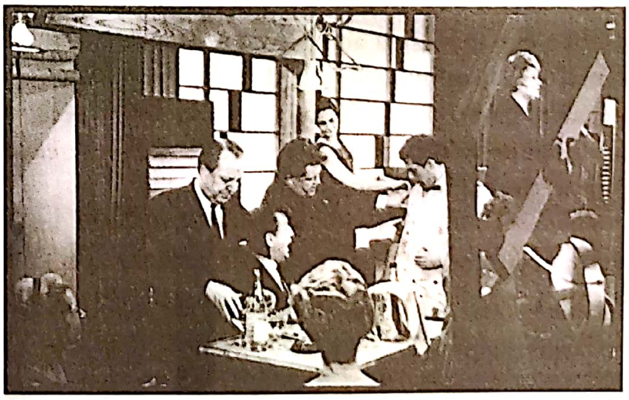
Înainte de a muri, Tati pregătea un nou film cu Hulot, *Confuzie/ Confusion*, în care eroul ar fi lucrat în televiziune și ar fi fost omorât pe cameră. Dar datoriile cauzate de *Play Time* încă îl urmăreau, și în 1974 filmele lui au fost vândute la licitație la un preț ridicol de mic. Însă în deceniile următoare, relansările tuturor filmelor sale au demonstrat unui nou public faptul că Tati a lăsat în urmă o operă bogată, care-l invită pe spectator să trateze viața cotidiană ca pe o comedie excentrică.



**19.48.** O fotografie de producție care ne arată o porțiune din Tativille, decorul construit pentru *Play Time.*



**19.49.** *Play Time*: gluma principală se desfășoară în centrul cadrului, unde domnul Giffard s-a ciocnit de ușa din sticlă. În extrema dreaptă a imaginii, omul de afaceri a înghețat în mers, ca un manechin; o va lua din loc doar la finalul cadrului.



**19.50.** *Play Time*: pe când milionarul dă comanda pe baza petelor de pe haina chelnerului, proprietarul restaurantului (în primul plan al imaginii, în partea din stânga) se pregătește să ia un antiacid pentru a-și destinde nervii. Acest gest va declanșa un nou gag, atunci când Hulot va bea accidental poțiunea acidulată, crezând că e șampanie.

## SATYAJIT RAY (1921–1992)

În era postbelică, cultura filmică occidentală l-a prezentat pe regizorul bengalez Satyajit Ray drept cel mai mare cineast indian. Acesta a realizat aproape treizeci de filme de lungmetraj și a cunoscut un mare succes și în alte domenii artistice. În calitate de artist grafic pentru proiecte comerciale, a revoluționat designul indian de carte. A scris literatură pentru copii și romane *științifico-fantastice* și polițiste. A fost și un compozitor de renume, concepând muzica filmelor sale și ale altor regizori.

Majoritatea filmelor lui Ray se deosebesc de cinematografia comercială indiană. Cineastul își trage rădăcinile artistice din renașterea bengaleză din secolul al XIX-lea, asociată familiei Tagore. Cel mai faimos Tagore, poetul Rabindranath, l-a orientat pe tânărul Ray înspre umanismul liberal, care devenise semnul distinctiv al operei lui. Mai mult decât atât, în propria familie a lui Ray se numărau inventatori, profesori, scriitori și muzicieni de seamă. Ray a introdus cultura umanistă occidentalizată a tinereții sale în toate activitățile lui ulterioare.

În 1947, a fondat Societatea de Film din Calcutta, care a adus filme europene și americane în India. Influențele lui cinematografice s-au cristalizat la finalul anilor 1940: filmele lui John Ford, William Wyler și Jean Renoir, pe care îl întâlnise în timpul filmărilor pentru *Fluviul/ The River* (vezi *Întoarcerea regizorilor veterani*, din Capitolul 17), precum și ansamblul filmelor neorealiste italiene, mai ales *Hoții de biciclete*. Ray critica cinematograful indian contemporan pentru spectaculozitatea lui exagerată și lipsa de atenție acordată realității. Pentru Ray, scopul central al actului de a filma era „revelarea adevărului comportamentului uman“.* Refuzul filmelor sale de a desemna personaje negative îl apropie de Renoir, și reticența sa de a se alinia unor soluții politice colective demonstrează perspectiva lui individualistă asupra vieții.

*Pather Panchali* (1955), a cărui producție a durat doi ani, a reprezentat un punct de cotitură în filmul indian postbelic. O adaptare sobră a unei cărți clasice, a fost filmat preponderent în locații reale, iar jocul actorilor era foarte reținut. Filmul spune povestea unui băiat, Apu, care trăiește la țară. Narațiunea culminează cu moartea mătușii și surorii sale. Ray a continuat povestea lui Apu în *Neînvinsul/ Aparajto* (1956), care zugrăvește anii de adolescență ai eroului și moartea părinților lui. Trilogia se încheie cu *Lumea lui Apu/ Apur Sansar* (1960), în care Apu se căsătorește, înfruntă moartea soției lui în timpul nașterii și ajunge să-și accepte fiul.

Acțiunea lentă, „dedramatizată“ a trilogiei se bazează mai curând pe cronologie decât pe cauzalitate. Ray nu stăruie asupra momentelor emoționante. În *Neînvinsul*, de pildă, Apu se grăbește spre casă, unde mama lui e pe moarte. În majoritatea filmelor indiene ale anilor 1950, această situație ar fi fost ocazia unei secvențe răscolitoare de adio, dar aici, eroul pur și simplu ajunge prea târziu. În *Lumea lui Apu*, moartea soției lui Apu are loc în afara cadrului. Abordarea discretă a lui Ray a momentelor dramatice adera standardelor occidentale de subtilitate și realism cinematografic. „În sfârșit“, declara scenaristul lui Vittorio de Sica, Cesare Zavattini, „avem o mostră de cinema neorealist cum italienii nu au știut niciodată să facă.“**

Prima perioadă a lui Ray, mergând de la *Pather Panchali* la *Charulata* (1964), se axează asupra unor probleme umane fundamentale. În trilogia lui Apu, problemele sunt intrarea în vârsta adultă și acceptarea responsabilităților într-o lume a frustrării și morții. În operele sale despre aristocrația deținătoare de pământ (mai ales *Salonul de muzică/ Jalsaghar*, 1958), Ray portretizează indivizi care se agață în mod irațional de tradiții pe cale de dispariție. „Trilogia emancipării“ (cele mai notabile titluri fiind *Metropola/ Mahanagar*, 1963 și *Charulata*) prezintă personaje feminine îngrădite de tradiția indiană, care se zbat să-și creeze identitatea proprie. În decoruri rurale sau urbane, Ray se focalizează pe familie, ritualuri amoroase și munca cotidiană.

Filmele lui Ray acumulează tacticos momente ce dezvăluie sentimentele personajelor. În *Pather Panchali*, Apu și sora lui, Durga, sunt prinși de muson. Băiatul se adăpostește sub un copac, dar fata, entuziasmată, dansează în cercuri și se spală sub șiroaiele de ploaie (**fig. 19.51**). Majoritatea filmelor indiene ar fi profitat să introducă o secvență muzicală, dar aici, Ray transmite fără ajutorul replicilor atât exuberanța copilăroasă a lui Durga, cât și senzualitatea ei în germene. Momentul are și o consecință dramatică: Durga va muri de la răceala pe care o contractează. De asemenea, conform convențiilor, secvența din filmul omnibus *Trei fiice/ Teen Kanya* (1961), în care fetița îi cântă angajatorului său, tânărul și arogantul șef al oficiului poștal trimis în sătucul ei izolat, ar fi putut fi ocazia unui număr muzical elaborat. Însă mizanscena lui Ray este de o deosebită simplitate. Șeful oficiului poștal tocmai a terminat de citit o scrisoare de la sora lui și, pe când Ratan începe să cânte, aparatul de filmat se apropie încet de chipul său (**fig. 19.52**). Ray sugerează discret că melodia lui Ratan îi aduce aminte tânărului de sora lui.

---

* În Chidananda Das Gupta (coord), *Satyajit Ray: An Anthology of Statements on Ray and by Ray* (New Delhi: Directorate of Film Festivals, 1981), p. 136.

** *Ibidem*, p. 61.

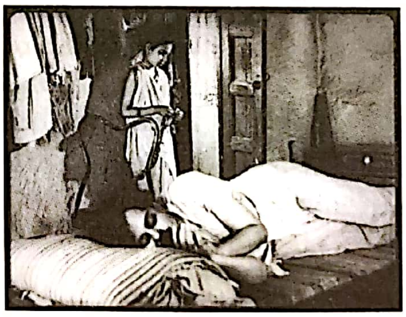
Personajele lui Ray sunt judecate pe baza disponibilității lor de a învăța lucruri noi și a sensibilității lor la mediul înconjurător. Apu observă viața din jur înainte de a se scufunda în lectură, iar apoi se apucă de scris. La începutul filmului *Charulata*, soția, virtualmente captivă în spațiul casnic, aleargă de la fereastră la fereastră cu binoclul prin care privește lumea exterioară.

În ciuda ritmului domol și a realismului lor, filmele din această perioadă inițială vădesc o abordare de meșteșugar. Ray a căpătat un simț dezvoltat al structurii prin studierea cinematografiei și muzicii occidentale, forma sonatei dramatice pe care o adoptă aflându-se la polul opus față de fluiditatea *raga*-urilor indiene. Ray și-a dezvoltat stilul în concordanță cu principiile europene și hollywoodiene. De multe ori, compoziția cadrelor sugerează paralele între secvențe situate pe planuri temporale diferite (**fig. 19.53, 19.54**).

Întreaga trilogie a lui Apu este străbătută de motive recurente la nivelul decorurilor și poziționării aparatului de filmat. Cel mai pregnant motiv din film este trenul: întrezărit de copii în *Pather Panchali*, trecând în depărtare pe când mama își pierde treptat puterile în *Neînvinsul*, pufăind în apropierea apartamentului lui Apu în *Lumea lui Apu*. Câteodată, trenul simbolizează lumea largă pe care Apu tânjește s-o exploreze. Când câștigă un glob pământesc la școală, i-l aruncă mamei lui, întrebând-o cu trufie: „Știi ce-i asta?"; în depărtare, se aude trenul (**fig. 19.55**). Alteori, trenul este o forță impersonală care transportă familia din provincie spre Benares, dintr-un sat spre Calcutta. La final, după ce Apu s-a reconciliat cu fiul său, trenul nu mai e decât o jucărie care poate fi lăsată în urmă.

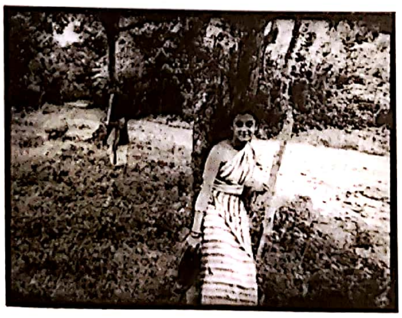
Preeminența internațională a lui Ray a distorsionat cu siguranță concepția occidentală asupra cinematografiei indiene. Și totuși, acesta nu era străin de tradiția populară. Filmele sale aveau deseori succes în rândul publicului bengalez. A făcut o serie de comedii accesibile și filme pentru copii și chiar a încercat să realizeze un film istoric în hindusă (*Jucătorii de șah/ Shatranj Ke Khilari*, 1977). Operele lui timpurii au avut o influență considerabilă asupra cinematografiei indiene, orientându-i pe regizori către filmarea în locații reale și un stil de joc mai reținut.

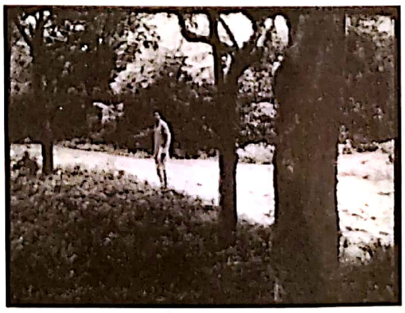
După tumultul politic de la sfârșitul anilor 1960, opera lui Ray a început să abordeze mai direct problemele sociale. O trilogie de „filme urbane" zugrăvește oameni slabi care încearcă să supraviețuiască într-o lume coruptă a afacerilor. În *Mijlocitorul/ Jana Aranya* (1975), spre exemplu, Sommath trebuie să ducă o femeie unui client. El este șocat când află că aceasta este sora unui prieten. Concepția lui Ray asupra prețului succesului ne este comunicată printr-un



**19.51.** *stânga* Durga dansează sub ploaie în *Pather Panchali*.

**19.52.** *dreapta* Începutul cântecului fetei în *Trei fiice*.





**19.53.** *stânga* *Trei fiice*: pe când Amulya merge spre casă prin noroi, băiețoasa Puglee îl tachinează din spatele unui copac.

**19.54.** *dreapta* Mult mai târziu, Amulya se căsătorește cu Puglee, oarecum împotriva voinței acesteia. Nefericită, Puglee fuge de acasă, și când el iese s-o caute, Ray repetă aceeași poziție a aparatului de filmat, subliniind faptul că Amulya își dă seama de pierderea suferită.

**19.55.** Apu îi oferă mamei lui globul pământesc (*Neînvinsul*).

montaj care alternează între Sommath făcând pe proxenetul și un cadru cu tatăl lui acasă, ascultând un cântec al lui Tagore la radio: „Întunericul se adună deasupra pădurii".

Ray s-a „modernizat" în mod deliberat. A adaptat opere de ficțiune scrise de autori tineri și a recurs la flashbackuri, la imagini negative și la stop-cadre. Și totuși, nu se simțea confortabil să folosească tehnici autoreflexive: „Ca și cum a fi un cineast modern ar însemna doar a jongla cu elementele vizuale, nu a avea o anumită atitudine cu privire la viață pe care să ți-o exprimi în filme".*

Multe dintre filmele din această perioadă sugerează că umanismul lui Ray nu a putut cuprinde incertitudinile politice ale Indiei moderne. Cinemaul lui era asimilat politicilor liberale ale prim-ministrului Nehru și cum moștenirea acestuia s-a estompat, la fel a pălit și încrederea lui Ray în progresul moral al Indiei. Optimismul lui mai persistă în filmele fantastice pe care le-a realizat pentru copii, precum vioiul *Aventurile lui Goopy și Bagha/ Goopy Gyne Bagha Byne* (1969).

La finalul carierei, Ray pare să fi reușit sinteza dintre preocupările individuale și problemele politice contemporane. *Casa și lumea/ Ghare Baire* (1984), o adaptare după Tagore, prezintă lupta anticolonialistă din 1907, axându-se asupra unei soții care iese din izolarea vieții sale domestice. *Un dușman al poporului/ Ganashatru* (1989) este o actualizare a piesei lui Henrik Ibsen *Un dușman al poporului* și zugrăvește cum tinerii unei comunități se solidarizează cu un doctor care găsește bacteria holerei în apa unui templu. Filmul a fost deosebit de relevant în contextul în care India nu-și revenise încă după dezastrul de la uzina chimică din Bhopal. Filmele lui Ray din anii 1980 susțin în continuare că orice acțiune semnificativă, politică sau personală nu poate izvorî decât din conștiința unei ființe înzestrate cu sensibilitate.

---

* Marie Seton, *Portrait of a Director: Satyajit Ray* (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1971), p. 283.

## CAPITOLUL 20

# NOI VALURI ȘI CINEMATOGRAFII TINERE, 1958–1967

Adolescenții și tinerii de douăzeci și ceva de ani din anii 1950 se bucurau de mai multe avantaje decât omologii lor din epocile precedente. Peste tot în Europa, Asia, blocul comunist și în părțile mai dezvoltate din America de Sud, mulți tineri se bucurau de o nouă prosperitate. Înainte de 1945, majoritatea elevilor își încheiaseră educația după școala primară, dar după război multe guverne naționale au făcut obligatoriu învățământul liceal. Asta a întețit rândurile de studenți care au avut multe oportunități de carieră în „lungul boom" postbelic.

Cei care s-au maturizat în anii 1950 și începutul anilor 1960 au dezvoltat o cultură distinctivă clădită pe muzică pop, modă, emisiuni radio, reviste, precum și mașini și motociclete. Cu setea lor pentru ceva neobișnuit, membrii acestei generații erau pregătiți pentru un cinema destul de diferit de ceea ce germanii numeau *Papas Kino* (*cinemaul lui tăticu'*). Recunoscând acest public nou, mai multe industrii de film naționale au încurajat talente proaspete. Regizorii care s-au remarcat, unii mai vârstnici și alții destul de tineri, au devenit voci puternice în cinematograful mondial. „Noile cinematografii" ale epocii, lucrând în paralel cu autorii pe care i-am luat în considerare în Capitolul 19, au întinerit tradiția modernistă a cinemaului și mulți membri ai acestor grupuri au îmbătrânit grațios, rămânând figuri proeminente până târziu în anii 2000.

## NOILE NEVOI ALE INDUSTRIILOR

Condițiile industriale au favorizat apariția unor talente noi. Mersul la cinema în SUA a scăzut după 1947, dar în alte părți publicul nu a intrat în declin decât la finalul anilor 1950. Ulterior, cum televiziunea oferea divertisment ieftin, producătorii mizau pe extinderea bazei de spectatori – uneori prin coproducții, alteori făcând filme erotice. Au încercat, de asemenea, să apeleze la „cultura tinerilor“, care apărea în majoritatea țărilor occidentale la finalul anilor 1950. În Europa de Vest, emanciparea sexuală, muzica rock, noile mode, amploarea luată de fotbal și de alte sporturi și noile forme de turism, precum Club Med, deveneau semnele distinctive ale generației care se maturiza în jurul anului 1960. Tendințele către un stil de viață urban al unei clase sociale care-și permite momente de relaxare au fost consolidate după anul 1958 de un avânt economic care a crescut nivelul de trai în Europa. Tipare asemănătoare au apărut în Japonia și în Europa de Est.

Cine ar putea atrage mai bine acest public prosper, dacă nu cineaștii tineri? În același timp, pregătirea profesională în cinema se răspândea. După finalul anilor 1950, academiilor de film existente în URSS, Europa de Est, Franța și Italia li s-au alăturat școli de film fondate în Olanda, Suedia, Germania de Vest și Danemarca. Peste tot în Europa, regizorii tineri și-au realizat primele lungmetraje între 1958 și 1967. Brazilia, una dintre țările cele mai dezvoltate economic din America de Sud, a reflectat aceeași tendință în grupul Cinema Nôvo.

Cultura tinerilor a accelerat internaționalizarea culturii filmului. Cinematografele de artă și cinecluburile au proliferat. Lista festivalurilor internaționale de film includea mai nou San Francisco și Londra (ambele începând din 1957), Moscova (1959), Adelaide și New York (1963), Chicago și Panama (1965), Brisbane (1966), precum și San Antonio și Shiraz, Iran (1967). Festivalurile din Hyères, Franța, și Pesaro, Italia (ambele începând din 1965), au fost create intenționat ca puncte de întâlnire pentru cineaștii tineri.

## TENDINȚE FORMALE ȘI STILISTICE

Cinematografiile noi din fiecare țară erau compuse dintr-o varietate de cineaști destul de diferiți. De obicei, opera lor nu afișează gradul de unitate pe care-l găsim în mișcările stilistice ale perioadei mute. Totuși, câteva tendințe generale unesc cinematografiile tinere.

Noua generație a fost prima cu o conștientizare clară a istoriei cinematografului. Cinemateca Franceză la Paris, National Film Theatre la Londra și Muzeul de Artă Modernă din New York au devenit altare pentru spectatori tineri nerăbdători să descopere filme din toată lumea. Școlile de film proiectau clasici din străinătate în scop educațional. Regizorii mai în vârstă erau venerați ca „tați“ spirituali: Jean Renoir pentru François Truffaut; Fritz Lang pentru Alexander Kluge; Aleksandr Dovjenko pentru Andrei Tarkovski. Mai cu seamă, regizorii tineri s-au impregnat de estetica neorealistă și de cinemaul de artă al anilor 1950 (Capitolele 16–19). Astfel, noile cinematografii au extins mai multe tendințe postbelice.

Inovațiile tehnice au fost cele mai evidente. În parte, Tânărul Cinema se identifica cu caracterul direct al filmării. Spre finalul anilor 1950 și de-a lungul anilor 1960, fabricanții au perfecționat camere care nu necesitau trepiede, vizoare cu oglindă care arătau exact ce vedea obiectivul și tipuri de peliculă care aveau nevoie de mai puțină lumină să creeze expuneri acceptabile. Deși o bună parte din acest echipament era conceput ca să-i ajute pe realizatorii de film documentar (vezi *Noi tehnologii pentru noul documentar*, din Capitolul 21), cineaștii au profitat imediat de el pentru filmele de ficțiune. Astfel, un regizor putea să filmeze cu sunet în priză directă, înregistrând zgomotul ambiental al lumii din afara studioului antifonat. Acum, camera putea să bată străzile, căutând personaje ficționale în mijlocul unei mulțimi (**fig. 20.1, 20.2**). Acest echipament portabil îi permitea, de asemenea, cineastului să lucreze repede și ieftin, un avantaj pentru producătorii nerăbdători să facă economii într-o industrie în declin.

Cinematograful de ficțiune al anilor 1960 a dobândit o lejeritate care l-a apropiat de *cinemaul direct* (vezi Capitolul 21). Regizorii filmau adesea de la distanță, folosind panoramări ca să surprindă acțiunea și transfocatoare ca să mărească detalii, de parcă regizorul ar fi fost un jurnalist care privea personajele pe furiș (**fig. 20.3**). În această perioadă, prim-planurile și schimburile plan/contraplan au început să fie filmate aproape în întregime cu obiective cu focală lungă – o tendință care va domina în anii 1970 și cei ulteriori. (**fig. 20.4, 20.5**)

Doar că acest aspect nefinisat de documentar nu-i obliga pe regizori să înregistreze lumea pasiv. Într-un grad nemaivăzut de la filmul mut, cineaștii tineri exploatau puterea montajului fragmentar, întrerupt. În *Cu sufletul la gură/ À bout de souffle* (Franța, 1960), Jean-Luc Godard a încălcat regulile de bază ale montajului invizibil, cel mai evident scoțând fragmente din mijlocul cadrelor ca să creeze tăieturi bruște discordante (*jump cuts*) (**fig. 20.6**). Un film al japonezului Nagisa Ōshima putea să conțină mai mult de o mie de

**20.1.** *Vârsta viselor* (1964) de István Szabó: filmări de pe stradă, folosind un teleobiectiv care aplatizează perspectiva.

**20.2.** Adâncime a câmpului mică într-un plan mai apropiat, oferit de teleobiectiv (*Walkover*, 1965, Jerzy Skolimowski).

**20.3.** Un moment din cadrul cu panoramare și transfocare în care are loc o conversație (*Es*, 1965, Ulrich Schamoni).

**20.4, 20.5.** Plan/contraplan folosind un teleobiectiv în *Popa prostu'* de Miloš Forman.

**20.6.** În *Cu sufletul la gură*, *jump-cut*-urile lui Godard creează un stil agitat, hiperactiv.

cadre. Regizorii mai vârstnici favorizau montajul lin, considerându-l pe cel sovietic nerealist și manipulator; dar acum montajul devenea o sursă de inspirație. La limită, regizorii anilor 1960 se apropiau de o formă îndatorată colajului. În acest caz, cineastul construiește filmul din material regizat, material „găsit" (actualități și filme vechi) și imagini de toate felurile (reclame, instantanee, postere și așa mai departe).

Totuși, cineaștii tineri au explorat, de asemenea, utilizarea cadrelor lungi, una dintre tendințele stilistice majore ale erei postbelice (vezi *Schimbări stilistice*, din Capitolul 15). O secvență poate fi tratată într-un singur cadru, un dispozitiv care a devenit la scurt timp cunoscut după numele său francez, de *plan-séquence* („plan-secvență"). Camerele ușoare s-au dovedit ideale pentru filmarea cadrelor lungi. Anumiți regizori, precum maghiarul Miklós Jancsó, au dezvoltat tradiția Ophüls-Antonioni construind filmele din cadre mobile de lungă durată și complexe. Alți regizori alternau cadrele lungi și montajul abrupt; regizorilor Noului Val Francez le plăcea să ciopârțească un cadru lung cu prim-planuri bruște. De-a lungul anilor 1960, filmările cu teleobiectivul, montajul discontinuu și mișcările complexe de cameră au înlocuit, toate, densa mizanscenă în profunzime, des întâlnită după Al Doilea Război Mondial (vezi *Schimbări stilistice*, din Capitolul 15).

Neorealiștii italieni le demonstraseră cineaștilor puterea actorilor neprofesioniști, a locațiilor autentice și a interpretărilor actoricești improvizate. Noile tehnici din cinemaul direct le-au permis tinerilor regizori să meargă și mai departe pe această cale. În consecință, tinerii cineaști și-au plasat poveștile în propriile apartamente și cartiere, filmându-le într-un fel pe care cineaștii tradiționali îl considerau brut și neprofesionist. De exemplu, în *Huliganii/ Los Golfos* (1960), Carlos Saura folosește non-actori și improvizație ca să nareze

**20.7.** Ultimul cadru dintr-o transfocare din *Huliganii.*

viețile unor tineri delincvenți. Saura încorporează cadre filmate din mână și transfocări abrupte (**fig. 20.7**) ca să dea impresia de imediatețe documentară.

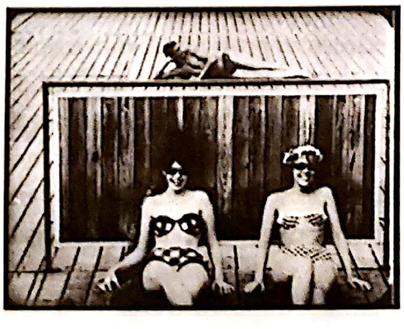
Tinerii cineaști și-au asumat și alte dimensiuni ale realismului cinematografului de artă, inclusiv evenimentele fortuite, care nu se potrivesc într-un fir narativ liniar, de tip cauză-efect. În același timp, cineaștii au dezvoltat latura subiectivă a convențiilor cinematografului de artă. Flashbackurile au devenit uzuale în deceniul postbelic, dar acum realizatorii le foloseau pentru a intensifica impresia stării mintale a personajelor. *Hiroshima dragostea mea/ Hiroshima mon amour* (1959) de Alain Resnais i-a îndemnat pe mulți cineaști să „subiectivizeze“ flashbackurile. Secvențele de fantezie și vis au proliferat. Toate aceste imagini mintale au devenit mai fragmentare și dezordonate decât fuseseră reprezentate în cinemaul de până la acel moment. Cineastul putea să întrerupă narațiunea cu licăriri din altă sferă, care doar treptat devenea identificabilă ca amintire, vis sau fantezie. La limită, această sferă putea rămâne amăgitor de neclară până la finalul filmului, sugerând felul în care realitatea și imaginația pot fuziona în experiența umană.

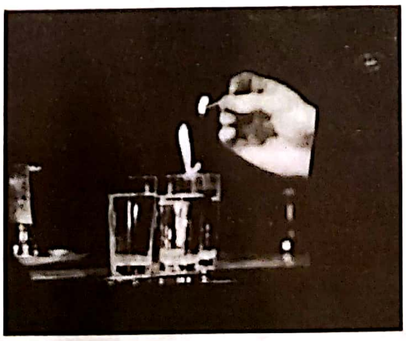
De asemenea, tendința cinematografului de artă de a folosi comentariul auctorial a continuat. Mișcările ritmate de cameră ale lui François Truffaut în jurul personajelor sugerau că viețile lor erau un dans liric. În *Margarete/ Sedmikrásky* (1966), Vera Chytilová folosește trucaje de cameră ca să articuleze perspectivele persiflante ale eroinelor ei asupra bărbaților (**fig. 20.8**).

Regizorii au combinat realismul obiectiv, realismul subiectiv și comentariul auctorial în feluri care au generat ambiguitate narativă. Spectatorul ajunsese să nu mai poată discerne întotdeauna care dintre acești trei factori era baza perspectivei filmului asupra acțiunilor prezentate. În *Primul strigăt/ Křik* (1963) de Jaromil Jireš evenimentele pot fi considerate atât obiective, cât și subiective și e incert cui i-ar putea aparține punctul de vedere subiectiv reprezentat. Narațiunile deschise se pretau în egală măsură ambiguității, ca atunci când ne întrebăm la finalul lui *Cu sufletul la gură* care e atitudinea eroinei față de erou.

Pe măsură ce poveștile filmelor deveneau nerezolvabile, păreau că ele se dau înapoi de la documentarea lumii sociale. Acum filmul însuși ajunsese să fie singura „realitate“ pe care regizorul o putea revendica. Laolaltă cu sensibilitatea tinerilor regizori față de istoria mediului lor, această retragere dinspre realismul obiectiv a făcut forma și stilul filmelor autoreferențiale. Multe dintre ele nu mai căutau să reflecte o realitate în afara lor însele. Asemenea picturii și literaturii moderne, filmul a devenit reflexiv, arătând spre propriile materiale, structuri și istorie.

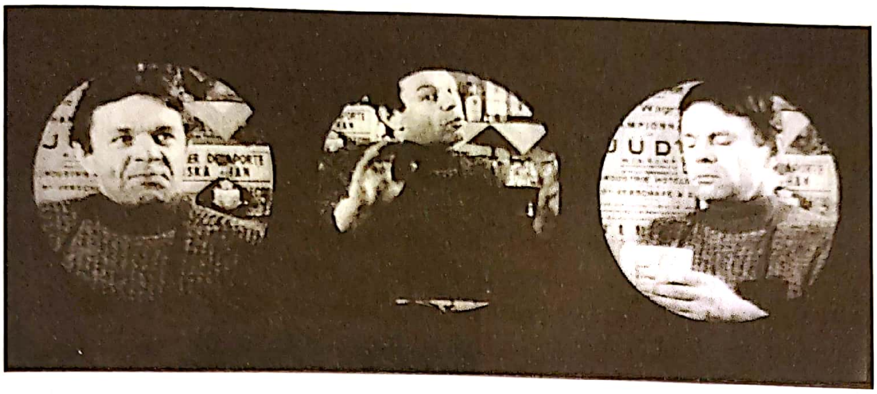
Reflexivitatea era probabil cel mai puțin deranjantă când filmul își construia intriga în jurul realizării unui film, ca în cazul lui *8½*, *Disprețul/ Le Mépris* (1963) al lui Godard și *Totul de vânzare/ Wszystko na sprzedaż* (1968) al lui Andrzej Wajda, un necrolog pentru Zbigniew Cybulski, starul decedat al filmului *Cenușă și diamant* (**fig. 20.9**). Chiar atunci când filmul nu era un subiect declarat, reflexivitatea rămânea o trăsătură-cheie a noilor cinematografii și a cinematografului de artă al anilor 1960, în general. *Vânătoarea/ Jakten* (1959) de Erik Løken are în deschidere un comentariu din *off* care remarcă „Hai să începem“ și se termină cu afirmația naratorului: „Nu putem lăsa lucrurile să se încheie așa“. În *Cu sufletul la gură*, eroul vorbește cu spectatorii, iar *Trageți în pianist/ Tirez sur le pianiste* (1960; **fig. 20.10**) emulează cu căldură cinemaul mut.





**20.8.** *stânga* *Margarete*: obiectivul cu focală lungă aplatizează femeile și bărbatul.

**20.9.** *dreapta* *Totul de vânzare* li se alătură noilor cinematografii în referințele conștiente de sine la istoria filmului – o istorie care conține opera de început a lui Wajda. Ca ecou direct al filmului *Cenușă și diamant*, tânărul actor misterios dă foc la băuturi în timp ce afirmă că partizanii au fost simboluri pentru generația lui.



**20.10.** Irisurile din *Trageți în pianist* omagiază cinemaul mut.

Filmele-colaj, care juxtapun materiale din diferite surse sau perioade, contribuie la o conștientizare similară a artificiului filmic. Noile cinematografii au putut chiar să se citeze unele pe altele, ca atunci când *Pisica din sac/ Le Chat dans le sac* (1964) al lui Gilles Groulx include o trimitere intenționată la un film din Noul Val Francez (**fig. 20.11, 20.12**). În ansamblu, filmele recunosc mecanismele iluzioniste și îndatorarea față de istoria mediului. Acest lucru a constituit o contribuție majoră din partea noilor cinematografii la modernismul cinematografic postbelic.

Multe țări au sprijinit noi valuri și noi cinematografii, însă acest capitol se concentrează pe cele mai influente și originale mișcări care s-au dezvoltat în Europa de Vest sau de Est, în Marea Britanie, URSS, Japonia și Brazilia.

## FRANȚA: NOUL VAL ȘI NOUL CINEMA

În Franța, la finalul anilor 1950, idealismul și mișcările politice din anii de după război au fost înlocuite de o cultură mai degrabă apolitică de consum și desfătare. Generația în ascensiune poreclită *Nouvelle Vague* („Noul Val“) a ajuns în curând să guverneze Franța. Mulți dintre acești tineri citeau reviste de film și participau la proiecții din cadrul cinecluburilor și cinematografelor de „artă și experiment“ (*art et essai*). Erau pregătiți pentru filme mai excentrice decât cele din „tradiția calității“.

În 1958, mersul la cinema a intrat într-un declin drastic și mai multe producții de mare buget au eșuat. În același timp, sprijinul guvernamental încuraja asumarea de riscuri. În 1953, Centrul Național al Cinematografiei stabilise „prima pentru calitate“ (*prime de la qualité*), care permitea unor noi regizori să facă scurtmetraje. O lege din 1959 crea un sistem de „avans la încasări“ (*avance sur recettes*), care finanța lungmetrajele de debut pe baza unui scenariu. Între 1958 și 1961, zeci de regizori și-au realizat primele lungmetraje.

O asemenea evoluție vastă a acoperit în mod firesc tendințe destul de generale, dar două dintre ele sunt cruciale. Una se învârte în jurul grupului Nouvelle Vague, sau Noul Val Francez. Cealaltă, adesea identificată cu grupul Malului Stâng*, implică o generație un pic mai matură, care acum migra către producția de lungmetraj.

---

* „Rive Gauche“, denumit așa după identificarea cu malul stâng al Senei, un loc de întâlnire frecvent în epocă pentru artiștii și intelectualii parizieni. Spre deosebire de colectivul format în jurul revistei *Cahiers du cinéma*, cineaștii asociați Rive Gauche erau mai puțin cinefili și mai influențați de alte domenii umaniste (filosofie, antropologie etc.), ale căror perspective încercau să le integreze mai cu seamă în documentare și în filme avangardiste, cel puțin în primii ani ai carierelor lor. (n.t.)

**20.11, 20.12.** *Pisica din sac* citează *A-și trăi viața/ Vivre sa vie* de Godard.

## Noul Val Francez

Noul Val Francez (Nouvelle Vague) e în mare măsură responsabil pentru imaginea tânărului regizor luptând să facă filme personale care sfidează industria convențională. În mod ironic, majoritatea regizorilor asociați cu Noul Val au devenit repede cineaști mainstream, ba chiar conformiști. Însă câțiva dintre ei nu doar că au popularizat o nouă concepție asupra unui cinema personal, dar au dus mai departe inovațiile în formă cinematografică și stil.

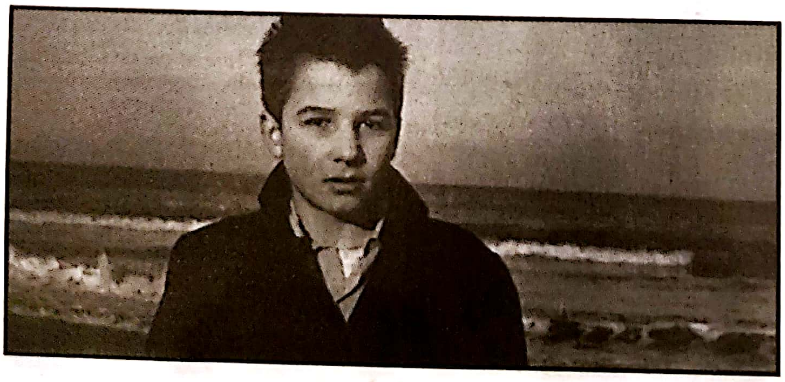
Regizorii principali ai Noului Val fuseseră critici de film pentru revista *Cahiers du cinéma* (vezi *Apariția și propagarea teoriei auteuriste*, din Capitolul 19). Aderenți puternici la politica autorilor, acești bărbați credeau că regizorul ar trebui să exprime o viziune personală asupra lumii. Această viziune va apărea nu doar în scenariul filmului, ci și în stilul său. Majoritatea celor din grupul *Cahiers* au început prin a regiza scurtmetraje, însă până la finalul deceniului majoritatea au ajuns să facă lungmetraje. Au contribuit reciproc la finanțarea proiectelor lor și și-au împărțit serviciile a doi directori de imagine extraordinari: Henri Decaë și Raoul Coutard.

Impactul inițial al Noului Val a rezultat din patru filme lansate între 1959 și 1960. *Frumosul Serge/ Le Beau Serge* și *Verii/ Les Cousins* (ambele, din 1959), de Claude Chabrol, explorau discrepanța dintre viața rurală și cea urbană în noua societate franceză. Primul film aproape a devenit reprezentantul Franței la Festivalul de Film de la Cannes; al doilea a câștigat un premiu important la festivalul de la Berlin. *Cele 400 de lovituri/ Les quatre cents coups* (1959), de François Truffaut, o poveste sensibilă despre un băiat care devine hoț și fugar, a câștigat premiul de regie la Festivalul de Film de la Cannes, asigurând astfel Noului Val un mare prestigiu internațional. Cel mai inovator film timpuriu al Noului Val Francez, *Cu sufletul la gură* (1960) al lui Jean-Luc Godard, era portretul ultimelor zile ale unui infractor mărunt. În timp ce Chabrol, Truffaut și Godard continuau munca după filmele de debut, alți tineri regizori își lansau primele lungmetraje.

Multe filme ale Noului Val corespundeau cerințelor financiare ale producătorilor. Realizate în locație cu echipament portabil, actori puțin cunoscuți și echipe mici de filmare, aceste filme puteau fi făcute rapid și la jumătatea costului obișnuit. De regulă, erau realizate fără sunet și postsincronizat. Timp de trei ani, mai multe filme ale Noului Val au înregistrat profituri însemnate și i-au făcut celebri pe Jean-Paul Belmondo, Jean-Claude Brialy, Anna Karina, Jeanne Moreau și alte staruri care vor domina cinemaul francez timp de mai multe decenii. Filmele Noului Val s-au dovedit și mai ușor de exportat decât multe filme de mare buget.

Așa cum indică însuși numele de *Nou Val*, succesul grupului se datorează în bună măsură raportului cineaștilor cu publicul lor tânăr. Majoritatea regizorilor erau născuți în jurul anului 1930 și locuiau în Paris. Concentrându-se pe viața urbană a profesioniștilor, cu modele sale șic și cu mașinile sport, cu petreceri până noaptea târziu și cu baruri și cluburi de jazz, filmele lor sugerau că mediul cafenelelor era surprins cu spontaneitatea cinemaului direct. Filmele împărtășesc și afinități tematice. Nu se poate avea încredere în autoritate; loialitatea politică și romantică sunt suspecte. Acțiunile gratuite ale personajelor au urme de existențialism pop. Și într-un ecou al realismului poetic, al tradiției calității și al filmelor americane cu răufăcători, aceste filme aveau adesea în centru o femeie fatală.

Regizorii din Noul Val împărtășeau, de asemenea, unele supoziții despre narațiune. Precum Michelangelo Antonioni și Federico Fellini, acești cineaști își construiau adesea intrigile în jurul evenimentelor fortuite și al episoadelor digresive. Au intensificat convenția finalului deschis din cinematograful de artă; cadrul final celebru din *Cele 400 de lovituri* a transformat tehnica stop-cadrului într-un dispozitiv favorit al tinerei generații pentru exprimarea unei situații nerezolvate (**fig. 20.13**). În același timp, amestecul de tonuri



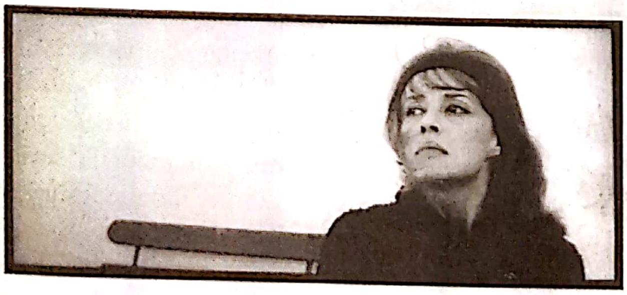
**20.13.** Antoine Doinel, la marginea mării, se întoarce spre public în cel mai celebru stop-cadru al cinematografului global (*Cele 400 de lovituri*).

Prieteni, critici la *Cahiers*, coregizori (la un scurtmetraj din 1958) și, în cele din urmă, adversari, Truffaut și Godard definesc util polii Noului Val. Unul a dovedit că cinemaul tânăr poate revigora filmul pentru public larg; celălalt a dovedit că noua generație poate ataca confortul și plăcerea cinemaului convențional.

Un cinefil pasionat, François Truffaut a crescut sub tutela criticului André Bazin. După un scurtmetraj notabil, *Ștrengarii/ Les Mistons* (1958), Truffaut a reușit să finanțeze un lungmetraj, *Cele 400 de lovituri/ Les quatre cents coups*. Acest film despre un tânăr fugar a stabilit un fir autobiografic în opera sa. Următoarele lui lungmetraje au dezvăluit două alte tendințe care se vor relua de-a lungul carierei cineastului: tratarea improvizată, afectuos parodică a intrigilor polițiste (*Trageți în pianist/ Tirez sur le pianiste*, 1960) și dirijarea sobră, dar lirică a unei povești nefericite de dragoste (*Jules și Jim/ Jules et Jim*, 1962). Pentru mulți spectatori din întreaga lume, aceste trei filme au definit Noul Val Francez.

Din punct de vedere stilistic, filmele timpurii ale lui Truffaut etalau cadre cu transfocări, un montaj abrupt, compoziții lipsite de rigoare și explozii de umor excentric sau violență bruscă. Uneori, asemenea dispozitive captau vitalitatea personajelor, precum goana frenetică prin Paris a lui Antoine Doinel în *Cele 400 de lovituri* sau mișcările ca de vals ale camerei când îi înconjoară pe Jules, Jim și Catherine în escapadele lor rustice. Schimbările extreme de dispoziție din *Trageți în pianist* sunt accentuate de inserturi abrupte; când un gangster înjură „Să moară mama dacă mint!", Truffaut taie la un cadru cu o bătrână care se răstoarnă. Dar tehnica lui Truffaut a injectat tot mai mult romantism discret, ca atunci când insistă pe chipul împietrit al lui Charlie la finalul lui *Trageți în pianist* sau transformă imaginea lui Catherine într-un stop-cadru (**fig. 20.14**).

Truffaut a rămas fidel moștenirii *Cahiers*, incluzând în fiecare film referințe la epocile lui preferate din istoria filmului și la regizorii pe care-i admira (Lubitsch, Hitchcock, Renoir). *Jules și Jim*, plasat în perioada timpurie a cinematografului, i-a dat ocazia să includă imagini din filme mute și să folosească irisuri de modă veche (de comparat cu **fig. 20.10**).



**20.14.** Un instantaneu, rezultat dintr-un stop-cadru (*Jules și Jim*).

Truffaut a căutat nu să distrugă cinematograful tradițional, ci să-l înnoiască. În spiritul *Cahiers*, a țintit să îmbogățească cinemaul comercial ținând în echilibru expresia personală cu grija față de publicul lui: „Trebuie să simt că am produs divertisment."* De-a lungul a două decenii, a mai făcut alte 18 filme. Parcă dorindu-și un contact mai strâns cu spectatorii, a devenit și actor, jucând în propriile filme și în *Întâlnire de gradul trei/ Close Encounters of the Third Kind* (1977) al lui Steven Spielberg. Operele sale includ divertisment lejer (*Trăiască duminica!/ Vivement dimanche!*, 1983), explorări dulci-amărui ale tinereții (*Sărutări furate/ Baisers volés*, 1968), precum și filme mai meditative (*Copilul sălbatic/ L'Enfant Sauvage*, 1970). Târziu în carieră, a realizat studii intense ale obsesiei psihologice (*Povestea lui Adèle H./ L'Histoire d'Adele H.*, 1975; *Camera verde/ La Chambre verte*, 1978). Dintre ultimele sale filme, doar *Ultimul metrou/ Le Dernier Métro* (1980) a avut succes internațional, însă a rămas cel mai popular regizor al Noului Val Francez.

Mult mai abrazivă a fost opera lui Jean-Luc Godard. Aidoma lui Truffaut, acesta era un critic impetuos și exigent. În scurt timp, a devenit cel mai provocator cineast al Noului Val. Dintre operele lui de început, doar *Cu sufletul la gură* a avut un succes financiar notabil – în parte, datorită interpretării obraznice a lui Belmondo. Filmul era în mod evident legat de Noul Val prin filmările din mână, montajul sacadat și omagiile aduse lui Jean-Pierre Melville și filmelor de serie B produse de compania Monogram. De-a lungul următorului deceniu, Godard a realizat cel puțin două lungmetraje pe an și a devenit clar că el, într-o măsură mai mare decât orice alt regizor de la *Cahiers*, redefinea cu totul structura și stilul filmului.

Opera lui Godard adresează întrebări fundamentale despre narațiune. În timp ce primele lui filme, precum *Cu sufletul la gură* și *Așa sunt femeile/ Une femme est une femme* (1961), au intrigi destul de necomplicate, s-a îndreptat apoi treptat spre o structură mai fragmentară, de colaj în *O femeie măritată/ Une femme mariée* (1964) și *Chinezoaica/ La Chinoise* (1967). În aceste filme, încă se întrevede o poveste, dar e deviată pe căi neprevăzute. Godard juxtapune

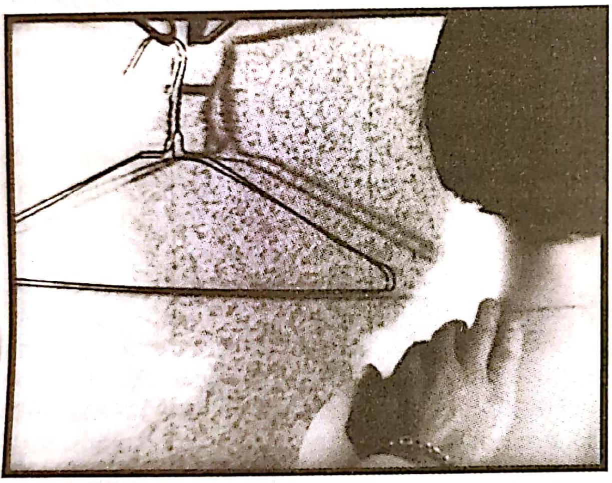
---

* Citat în Peter Graham, ed., *The New Wave* (Garden City, New York: Doubleday, 1968), p. 92.

## FRANÇOIS TRUFFAUT ȘI JEAN-LUC GODARD, continuare

secvențe regizate cu material documentar (reclame, benzi desenate, mulțimi de trecători), adesea fără mare legătură cu narațiunea. Într-o măsură mai mare decât contemporanii săi din Noul Val, Godard îmbină convențiile extrase din cultura populară, precum romane cu detectivi sau filme de la Hollywood, cu referințe la filosofie sau la arta de avangardă. (Multe dintre aparteurile lui stilistice amintesc de opere lettriste sau situaționiste; vezi *Filmul experimental de compilație*, din Capitolul 21). Inconsecvențele, digresiunile și lipsa de unitate din opera lui Godard fac ca restul filmelor din Noul Val Francez să pară destul de tradiționale prin comparație.

*Cu sufletul la gură* i-a adus lui Godard asocierea cu camera din mână și cu tăietura în cadru (*jump cut*-ul; vezi **fig. 20.6**). Filmele lui ulterioare explorează stilul cinematografic mai cuprinzător, interogând tehnicile de film convenționale. Compozițiile sunt descentrate; camera se mișcă pe cont propriu ca să exploreze un mediu. Una dintre inovațiile cele mai influente ale lui Godard a fost să construiască unele cadre care par uluitor de bidimensionale (**fig. 20.15**).



**20.15.** Aplatizarea picturală a cadrului lui Godard (*A-și trăi viața*, 1962).

Nimic nu ar putea fi mai diferit de atitudinea conciliantă a lui Truffaut față de publicul său decât asaltul lui Godard asupra sensului și simțurilor. În *Noaptea americană/ La Nuit américaine* (1973) al lui Truffaut realizarea unui film devine o petrecere voioasă, după care toată lumea poate fi iertată. *Disprețul* (1963) al lui Godard, din contră, aseamănă realizarea unui film cu un exercițiu de sadomasochism. Pentru a-și păstra locul de muncă, un scenarist își lasă singură soția cu un producător lipsit de scrupule și apoi o necăjește cu suspiciunile lui că i-a fost infidelă. Jocurile lui și disprețul ei pentru el îi precipită moartea. Fritz Lang, interpretându-se pe sine ca regizor, e portretizat ca un sclav în exil. În mod ironic, critica lui Godard asupra lumii filmului folosește resursele unei producții de mare buget pentru a realiza compoziții color seducătoare (**fig. color 20.1**).

Astfel de filme au stârnit dezbateri împătimite. După jumătatea anilor 1960, Godard a continuat să se schimbe în feluri care au atras atenția. Chiar și detractorii lui acceptă că el e cel mai imitat regizor al Noului Val Francez, poate cel mai influent regizor al întregii epoci postbelice. Cu generozitatea caracteristică, Truffaut remarca: „Există un cinema înaintea lui Godard și un cinema după Godard”*.

---

* În Jean-Luc Douin, *Godard* (Paris: Rivages, 1989), p. 26.

caracteristic neorealismului italian a fost împins până la limită. În filmele lui Truffaut, Godard și Chabrol, umorul de farsă e adesea la o clipă distanță de anxietate, durere și moarte.

Mai mult, Noul Val Francez a fost primul grup de regizori care au făcut trimiteri în mod deschis la tradiții cinematografice. Pentru acești foști critici, istoria filmului era o prezență vie. În *Cu sufletul la gură*, eroul îl imită pe Bogart, în timp ce eroina provine din *Bonjour Tristesse* (1958) al lui Otto Preminger. Petrecăreții din *Parisul e al nostru/ Paris nous appartient* (1961) proiectează *Metropolis*, iar în *Cele 400 de lovituri* băiatul fură o fotografie de platou din *O vară cu Monika/ Sommaren med Monika*, de Ingmar Bergman. O asemenea atenție la datoria filmului față de istorie a ajutat cinemaul reflexiv al anilor 1960 să-și facă intrarea.

Deoarece criticii *Cahiers* au optat pentru un cinema al viziunii personale, nu e surprinzător că Noul Val Francez nu s-a contopit într-o mișcare stilistică unitară precum expresionismul german sau montajul sovietic. Dezvoltarea carierelor regizorilor din timpul anilor 1960 sugerează că Noul Val n-a fost decât o scurtă alianță a temperamentelor diverse. Cei doi regizori-model care au exercitat cea mai mare influență au fost Truffaut și Godard (vezi *François Truffaut și*

*Jean-Luc Godard* din acest capitol), dar mai mulți dintre colegii lor au avut cariere îndelungate în industria filmului.

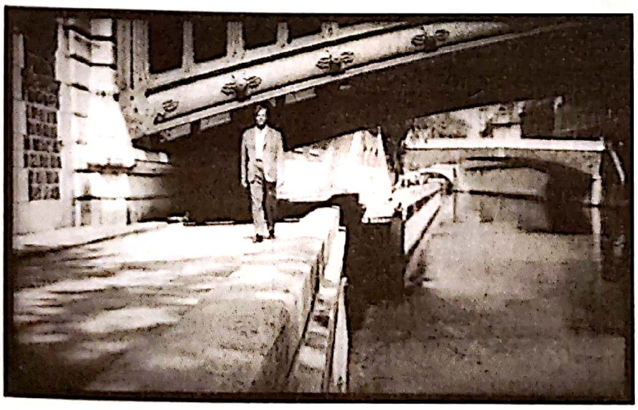
„Devii regizor“, scria Claude Chabrol, „când faci rost de bani pentru a-ți realiza primul film“[*]. Moștenirea soției lui a finanțat *Frumosul Serge*, care a obținut o *primă pentru calitate* ce aproape i-a acoperit costurile înainte de lansare. Succesul repurtat de *Verii* i-a permis lui Chabrol să realizeze mai multe filme într-un timp scurt. Admirația sa pentru Hitchcock l-a condus spre psihodrame capricioase, adesea cu tușe de umor grotesc (*Femeiuștile/ Les Bonnes femmes*, 1960; *Ofelia/ Ophélia*). Chabrol a regizat o serie de thrillere psihologice: *Soția infidelă/ La Femme infidèle* (1969), *Bestia trebuie omorâtă/ Que la bête meure* (1969), *Măcelarul/ Le Boucher* (1970) și altele. La fel ca Hitchcock, Chabrol urmărește tensiunile clasei mijlocii până la explozia lor sub forma nebuniei și a violenței. La moartea lui din 2010, Chabrol făcuse peste șaizeci de lungmetraje și mai multe episoade de televiziune, rămânând regizorul cel mai pragmatic și flexibil, din punct de vedere comercial, provenit din grupul de la *Cahiers*.

Deși Eric Rohmer era aproape cu un deceniu mai în vârstă decât majoritatea prietenilor săi de la *Cahiers*, a devenit cunoscut ceva mai târziu. Un estet meditativ, Rohmer adera îndeaproape la învățăturile lui André Bazin. *Zodia Leului/ Le Signe du lion* (1962) se aseamănă cu *Hoții de biciclete*, constând în mare parte din rătăcirile unui bărbat rămas fără casă în timpul verii pariziene fierbinți (**fig. 20.16**).

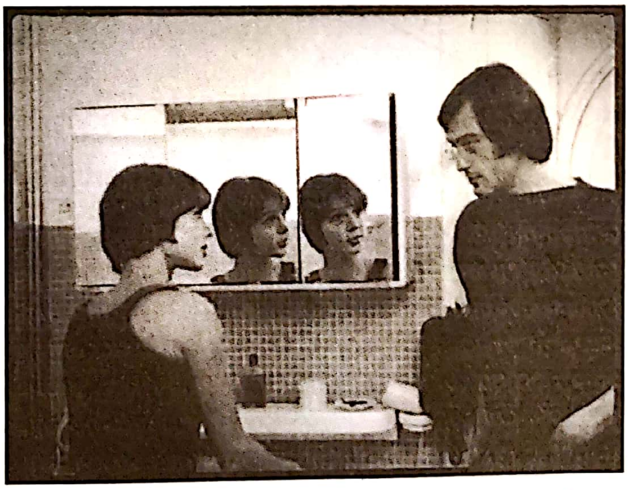
Mai târziu, Rohmer a demarat cele „Șase povestiri morale“, studii mucalite ale unor bărbați și femei care se străduiesc să îmbine inteligența cu impulsurile emoționale și erotice. În primul lungmetraj din seria „Povestirilor“, *Colecționara/ La Collectionneuse* (1966), farmecele de nimfă ale lui Haydée îl atrag pe supraintelectualul Adrien, însă fata îi tot scapă (**fig. 20.17**). După succesul acestui film, Rohmer a reușit să-și completeze prima serie cu *Noaptea mea cu Maud/ Ma Nuit chez Maud* (1967), *Genunchiul lui Claire/ Le genou de Claire* (1970) și *Dragostea de după-amiază/ L'amour l'après-midi* (1972). În anii 1980 a completat o a doua serie, „Comedii și proverbe“, și a lansat o alta, „Povestirile celor patru anotimpuri“ (1990–1998). Rohmer a continuat să regizeze și după ce a împlinit 80 de ani, adoptând formatul de 16 mm și pe cel digital (*Englezoaica și ducele/ L'Anglaise et le Duc*, 2001). Dezumflând prețiozitatea personajelor lui în timp ce empatizează totuși cu eforturile lor de a-și găsi fericirea, cinemaul lui Rohmer are savoarea romanului de maniere sau a filmelor lui Renoir.

În timp ce Rohmer prefera povestirea concisă, grațios ironică, filmele lui Jacques Rivette, alt critic de la *Cahiers*, se zbăteau să capteze nemărginirea vieții înseși. *Amor nebun/ L'Amour fou* (1968) durează mai mult de patru ore, iar *Out 1* (1971), douăsprezece ore. Astfel de lungimi atipice îi permiteau lui Rivette să desfășoare treptat ritmul zilnic în spatele căruia își făceau simțită prezența conspirații întortocheate, pe jumătate ascunse. Multe dintre întrebările ridicate în *Out 1* nu primesc niciodată răspuns (**fig. color 20.2**).

*Parisul e al nostru* a inițiat această structură paranoică a intrigii. O tânără e informată că stăpânii nevăzuți ai lumii au împins un bărbat către suicid și în curând îl vor omorî pe iubitul ei. Filmul îi datorează multe lui Lang, ale cărui parabole despre destin și premoniții sumbre erau admirate de Rivette. *Parisul e al nostru*



**20.16.** Peisajele pariziene și mersul unui om obosit în *Zodia leului*.



**20.17.** Flirtul în sânul inteligheNției: lumea caracteristică a lui Rohmer e deja formulată în *Colecționara*.

---

[*] Claude Chabrol, *Et Pourtant je tourne…* (Paris: Laffont, 1976), p. 181.

demonstrează și fascinația lui Rivette pentru teatru. Într-unul dintre firele narative, un regizor aspirant încearcă să pună în scenă *Pericle* în circumstanțe improvizate (**fig. 20.18**). *Amor nebun* dezvoltă același motiv mai pe larg, urmărind o echipă de filmare care documentează pe 16 mm producția unei trupe de teatru. Considerată marginală în perioada de glorie a Noului Val, opera lui Rivette a influențat masiv cinematograful francez al anilor 1970.

Mai stilizate din punct de vedere tehnic sunt filmele lui Jacques Demy, a cărui carieră s-a lansat cu *Lola* (1961, dedicată lui Max Ophüls ca omagiu adus *Lolei Montès*). Acest film și *Golful îngerilor/ Baie des anges* (1963) au inaugurat decorul și costumele artificiale care au devenit marca personală a lui Demy. Cu *Umbrelele din Cherbourg/ Les parapluies de Cherbourg* (1964), Demy și-a luat și mai multă distanță față de realism prin faptul că întregul dialog era cântat. Partitura pop a lui Michel Legrand și paleta cromatică vibrantă a lui Demy au făcut ca filmele să aibă un succes comercial imens. În *Domnișoarele din Rochefort/ Les Demoiselles de Rochefort* (1967), un omagiu adus musicalurilor MGM, Demy a construit senzația că întreaga populație a unui oraș dansa în raport cu stările schimbătoare ale protagoniștilor (**fig. color 20.3**). Majoritatea filmelor lui Demy creează un contrast tulburător între decorurile vizuale somptuoase și narațiunile banale, uneori chiar sordide.

Eticheta Noului Val le era uneori aplicată unor regizori care aveau puține în comun cu grupul de la *Cahiers*. Sălbaticul *Abisurile/ Les Abysses* (1963), de Niko Papatakis, de exemplu, pare mai degrabă îndatorat Teatrului Absurdului în reprezentarea psihodramei frenetice a două menajere. Prin contrast, clasicul Louis Malle își putea apropria un stil Nouvelle Vague pentru *Zazie în metrou/ Zazie dans le métro* (1960; **fig. 20.19**). În general, o mare varietate de cineaști tineri s-au lansat sub umbrela Noului Val Francez.

**20.18.** O repetiție de teatru cu conotații sinistre (*Parisul e al nostru*).

## Noul Cinema: Malul Stâng

La finalul anilor 1950 a crescut în importanță o altă grupare slab interconectată de cineaști – de atunci cunoscută ca grupul Rive Gauche sau „Malul Stâng". În general mai maturi decât redacția *Cahiers*, tindeau să vadă cinematografia ca fiind similară altor arte, în special literaturii. Câțiva dintre acești regizori – Alain Resnais, Agnès Varda și Georges Franju – erau deja cunoscuți pentru documentarele lor de scurtmetraj neobișnuite (vezi *Franța: Documentarele de autor*, din Capitolul 21). Totuși, la fel ca cineaștii din Noul Val, practicau modernismul cinematografic, iar apariția lor la finalul anilor 1950 a avut de câștigat datorită interesului pentru experiment al publicului tânăr.

Două filme de la jumătatea anilor 1950 au fost precursoare importante. Alexandre Astruc, al cărui manifest al camerei-stilou fusese un imbold important pentru teoria autorilor (vezi *Apariția și propagarea teoriei auteuriste*, din Capitolul 19), a făcut *Nefericitele intâlniri/ Les Mauvaises rencontres* (1955), care folosește flashbackuri și o narațiune din *off* pentru a explica trecutul unei femei aduse la secția de poliție într-o anchetă despre un practicant de avorturi. Mai important e lungmetrajul succint al lui Varda *La Pointe Courte* (1955). O mare parte din film constă în plimbările arbitrare ale unui cuplu. Dar non-actorii și

Moule et Frites

**20.19.** Vioiciune care amintește de Frații Marx (*Zazie în metrou*).

locațiile autentice intră în conflict cu dialogul din *off* deconcertant de stilizat al cuplului (**fig. 20.20**). Montajul eliptic al filmului era fără seamăn în cinemaul din vremea lui.

Filmul-prototip al Malului Stâng a fost *Hiroshima, dragostea mea/ Hiroshima mon amour* (1959), regizat de Alain Resnais după un scenariu de Marguerite Duras. Apărut în 1959, a împărțit scena cu *Verii* și *Cele 400 de lovituri*, furnizând și mai multe dovezi privind înnoirea cinematografiei franceze. Dar *Hiroshima* era frapant de diferit de operele lui Chabrol și Truffaut. Deopotrivă rafinat intelectual și șocant la nivel visceral, juxtapunea prezentul și trecutul în feluri deranjante.

O actriță franceză vine în Hiroshima să joace într-un film anti-război. E atrasă de un bărbat japonez. De-a lungul a două nopți și zile cei doi fac dragoste, vorbesc, se ceartă și ajung la o înțelegere neclară. În același timp, amintirea unui bărbat german pe care l-a iubit femeia în timpul ocupației o năpădește în mod neașteptat. Se zbate să-și conecteze propriile chinuri din timpul celui de-Al Doilea Război Mondial cu suferința cauzată în 1945 de distrugerea atomică din Hiroshima.

Duras construiește scenariul ca pe un duet, cu vocea masculină și cea feminină încrucișându-se peste imagini. Adesea spectatorul nu știe dacă pe coloana sonoră se aud conversații reale, dialoguri imaginare sau comentarii rostite de personaje. Filmul sare de la acțiunea poveștii din prezent la filmări documentare, de regulă din Hiroshima, sau la cadre din tinerețea actriței în Franța (**fig. 20.21, 20.22**). Cu toate că spectatorii mai văzuseră construcții cu flashbackuri de-a lungul anilor 1940 și 1950, Resnais a transformat aceste comutări temporale în unele bruște și fragmentare. În majoritatea cazurilor, ele pendulează ambiguu între memorie și fantezie.

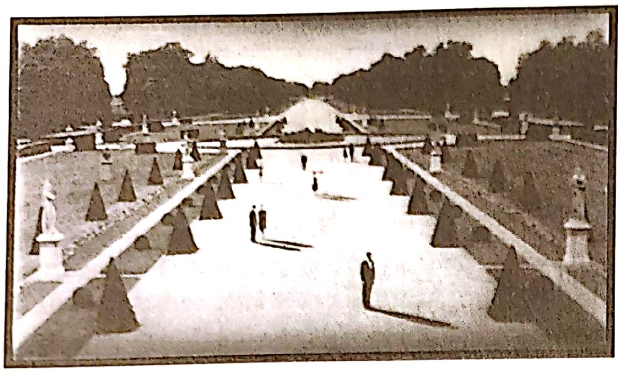
**20.20.** În *La Pointe Courte*, cuplul recită filosofic în timp ce, în fundal, pescarii își fac meseria.

În a doua parte din *Hiroshima*, bărbatul japonez o urmează pe femeia franceză prin oraș de-a lungul unei singure nopți. Acum, vocea ei interioară ia locul flashbackurilor, comentând ce se întâmplă în prezent. Dacă prima jumătate a filmului este atât de rapidă încât îl dezorientează pe spectator, a doua parte încetinește cu îndrăzneală cadența mersului lor, potențând ezitarea ei neliniștită și așteptarea lui răbdătoare. Ritmul, care ne forțează să observăm nuanțele din comportamentul lor, îl anticipează pe cel din *Aventura/ L'Avventura* al lui Antonioni.

*Hiroshima, dragostea mea* a fost arătat în afara competiției la Festivalul de Film de la Cannes în 1959 și a primit Premiul Internațional al Criticilor. A făcut furori, atât datorită secvențelor de intimitate sexuală, cât și pentru tehnicile narative. Amestecul ambiguu de realism documentar, evocare subiectivă și comentariu auctorial reprezentau o bornă în evoluția cinematografului internațional de artă.

*Hiroshima* i-a câștigat lui Resnais un renume internațional. Următorul său film, *Anul trecut la Marienbad/ L'Année dernière à Marienbad* (1961), a împins ambiguitatea modernistă înspre noi extreme. Povestea despre trei oameni care se întâlnesc într-un hotel luxos amestecă fantezia, visul – și realitatea, dacă se poate distinge așa ceva (**fig. 20.23**). Următorul film al lui Resnais, *Muriel/ Muriel ou le Temps d'un retour* (1963), nu folosește flashbackuri, dar trecutul rămâne vizibil în filmele de amator ale unui tânăr din timpul serviciului lui militar traumatic în Algeria. Chiar mai explicit decât în *Hiroshima*, filmul abordează subiecte politice; eponima Muriel, niciodată vizibilă, e o algeriană torturată de ocupanții francezi. Resnais subliniază anxietatea prezentului printr-un montaj izbitor,

**20.21, 20.22.** *Hiroshima, dragostea mea*: când cuplul stă întins în pat, Resnais taie abrupt la un cadru cu amantul german al femeii. Tonalitatea mai gri a peliculei ajută la marcarea trecutului îndepărtat.



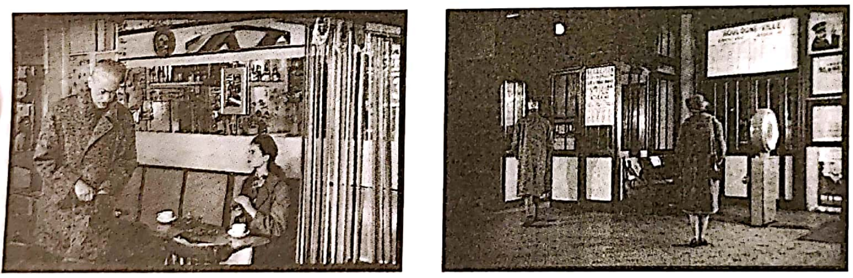
**20.23.** *Anul trecut la Marienbad*: oamenii lasă umbre, dar copacii și statuile, nu.

mult mai precis decât tăieturile bruște și neșlefuite ale Noului Val Francez (**fig. 20.24, 20.25**).

Succesul lui *Hiroshima* a ajutat la lansarea altor lungmetraje realizate de cineaștii din Malul Stâng. *Ochi fără chip/ Les yeux sans visage* (1959, **fig. 20.26**) și *Judex* (1963), de Georges Franju, au oferit o prelucrare cerebrală, vag suprarealistă a genurilor clasice și au omagiat regizori precum Fritz Lang și Louis Feuillade. Monteurul lui Resnais, Henri Colpi, a reușit să realizeze *Absență îndelungată/ Une Aussi longue absence* (1960), povestea unei proprietare de cafenea care e convinsă că un vagabond e soțul ei întors acasă. Prin secvențele fragmentare și tăieturile de montaj neașteptate, filmul anticipează *Muriel*. Marguerite Duras, care a scris ambele scenarii, a devenit ea însăși atrasă de regia de film (vezi Capitolul 25).

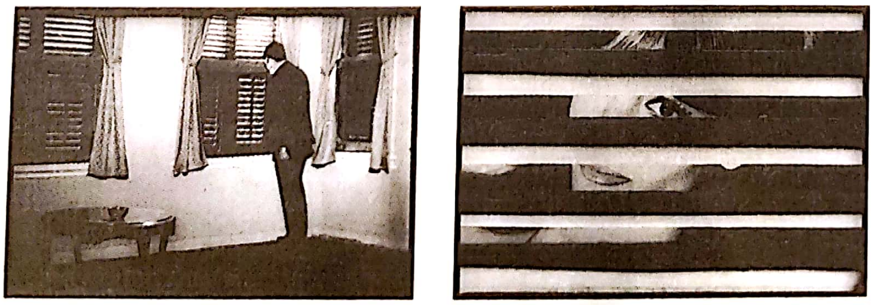
Reputația operei lui Resnais a facilitat migrarea spre regie a altei personalități literare. După ce a scris *Anul trecut la Marienbad*, romancierul Alain Robbe-Grillet a debutat ca regizor cu *Nemuritoarea/ L'Immortelle* (1962). Filmul continuă redarea din Marienbad a timpurilor și spațiilor „imposibile" (**fig. 20.27, 20.28**). Al doilea proiect al lui Robbe-Grillet, *Trans-Europ-Express* (1967), are o narațiune autoreflexivă despre trei scriitori care călătoresc cu trenul pentru a scrie despre traficul internațional de droguri. Filmul ne arată intrigile lor puse în scenă, cu toate variantele și revizuirile care ies la iveală din discuția lor.

Reputația lui *Hiroshima* a ajutat-o și pe Agnès Varda să realizeze lungmetrajul *Cléo de la 5 la 7/ Cléo de 5 à 7* (1962). În ciuda titlului, filmul descrie nouăzeci și cinci de minute din viața unei actrițe care așteaptă rezultatele unui test medical crucial. Varda ne distanțează de această situație tensionată împărțind filmul în treisprezece „capitole" și incluzând diverse digresiuni (**fig. 20.29**). Exuberanța filmului, prin contrast surprinzător cu subiectul sinistru, îl apropie de tonul Noului Val, însă experimentul în manipularea duratei narative are o savoare intelectuală tipică pentru grupul Malului Stâng.



**20.24, 20.25.** *Muriel*: când Alphonse se ridică de la o masă, Resnais taie ca să-l arate într-o altă locație, dar în aceeași parte a cadrului.

**20.26.** O mască de un alb palid ca moartea amintește de machiajul filmelor mute în *Ochi fără chip* al lui Franju.



**20.27, 20.28.** Protagonistul din *Nemuritoarea* privește printre niște jaluzele, iar femeia fantomatică pe care o urmărește îl privește, dintr-o fotografie, înapoi.

**20.29.** Cleo cântă în direcția camerei.

Atât cineaștii asociați cu Noul Val Francez, cât și cei asociați cu Malul Stâng au avut doar câțiva ani de succese financiare. Mersul la cinema a continuat să scadă în intensitate. Câteva opere ale regizorilor începători, cel mai notabil *Adio, Philippine/ Adieu Philippine* (1963), de Jacques Rozier, au acumulat costuri imense de producție. Până în 1963, Noul Cinema nu mai vindea și era la fel de dificil pentru un regizor tânăr să debuteze precum în urmă cu zece ani. Producători tenace precum Georges de Beauregard, Anatole Dauman, Mag Bodard și Pierre Braunberger i-au sprijinit pe cineaștii importanți ai mișcărilor, însă mult mai rentabili erau regizorii precum Claude Lelouch, al cărui *Un bărbat și o femeie/ Un homme et une femme* (1966) folosea tehnici din Noul Cinema ca să ambaleze o intrigă romantică tradițională.

Cu toate acestea, cinemaul francez al anilor 1960 a fost unul dintre cele mai admirate și imitate din lume. Tradiția Calității a fost contestată de un modernism cinematografic viguros.

## ITALIA: CINEMAUL TÂNĂR ȘI WESTERNURILE SPAGHETTI

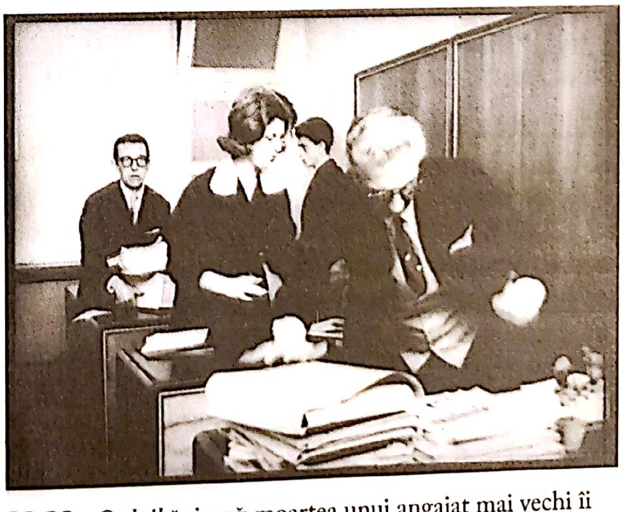
La finalul anilor 1950 și la începutul anilor 1960, industria filmului italian s-a descurcat mult mai bine decât cea franceză. Creșterea prețurilor biletelor a compensat pentru publicul în declin, iar filmele italiene au obținut o mare parte din încasările cinematografelor locale. Pe piața internațională erau binevenite filmele horror, comediile precum *Divorț în stil italian/ Divorzio all'italiana* (1961) și epopeile „mitologice" revigorate precum *Hercule dezlănțuit/ Ercole e la regina di Lidia* (1959). Companiile americane și europene continuau să coproducă filme italiene. Cinecittà lansa filme pe bandă rulantă, iar în 1962 Dino De Laurentiis a construit un studio enorm în afara Romei. Până la începutul anilor 1960, Italia devenise centrul cel mai activ al producției vest-europene.

Cei mai vizibili regizori italieni au fost Fellini și Antonioni, ale căror filme de la începutul anilor 1960 le-au solidificat reputația de autori (vezi Capitolul 19). Expansiunea industriei le-a permis și altor zeci de regizori noi să-și lanseze carierele. Majoritatea s-au concentrat asupra genurilor populare, dar câțiva au devenit mai celebri și mai influenți – fiind adesea caracterizați în raport cu tradiția neorealistă.

O actualizare directă a neorealismului a putut fi întâlnită în filmele lui Ermanno Olmi. De la prima secvență, care prezintă un tânăr trezindu-se în timp ce părinții lui pregătesc micul-dejun, *O slujbă sigură/ Il Posto* (1961) pare să continue observarea răbdătoare a vieții cotidiene desfășurate în *Umberto D.* (vezi *Umberto D.: Menajera se trezește*, din Capitolul 16). *O slujbă sigură* e în egală măsură tipic pentru Tânărul Cinema internațional în relaxarea narațiunii dincolo de norma neorealistă. Candidatura tânărului pentru un post de funcționar, ritualurile neînsemnate ale muncii de birou și viața melancolică a angajaților sunt prezentate într-o manieră anecdotică, prin digresiuni (**fig. 20.30**). Firul poveștii de dragoste rămâne neîncheiat. Alternarea de către Olmi a tușelor satirice cu simpatia neeclipsată amintește de atitudinea tinerilor cineaști cehoslovaci precum Jiři Menzel.

Impulsul înspre critica socială a neorealismului a fost intensificat de noii cineaști simpatizanți ai stângii. Probabil cea mai apropiată de sursa ei neorealistă a fost opera fraților Vittorio și Paolo Taviani, care aveau să se bucure de faimă internațională în anii 1970. Francesco Rosi, care-l asistase pe Visconti la realizarea filmului *Pământul se cutremură/ La Terra trema*, a îmbinat o anchetă semidocumentară asupra morții unui bandit sicilian cu flashbackuri non-cronologice în *Salvatore Giuliano* (1961). Evitând să se concentreze asupra protagonistului său, filmul sondează forțele mafiote și pe cele ale guvernului care-l înfrâng pe rebelul populist.

Marco Bellocchio a adus pe ecrane o critică realizată din perspectiva Noii Stângi asupra comunismului ortodox în *Cu pumnii în buzunare/ I pugni in tasca* (1966) și *China e vecină/ La Cina e vicina* (1967). Gillo Pontecorvo, mai în vârstă decât aceștia, a avut una dintre cele mai importante contribuții la tendință cu



**20.30.** *O slujbă sigură*: moartea unui angajat mai vechi îi permite protagonistului să se mute în birou cât luptă pentru biroul gol un pic mai bun aflat în prim-planul șirului.

*Bătălia pentru Alger/ La battaglia di Algeri* (1966). Acest semidocumentar înscenat folosea convențiile *cinéma vérité* pentru a evoca proximitatea războiului algerian pentru independență (**fig. 20.31**); dar, folosind o construcție complexă de flashbackuri, Pontecorvo, la fel ca Rosi, a lăsat să se întrevadă influența lui Resnais și a altor cineaști care experimentau.

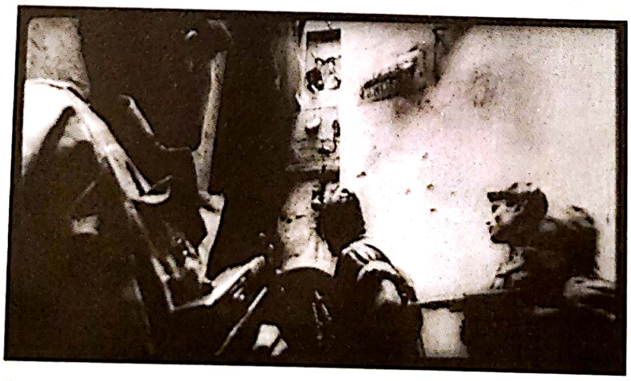
Impulsul neorealist a întâlnit, de asemenea, un modernism radical în opera lui Pier Paolo Pasolini. Marxist atipic, homosexual și un necredincios cufundat în catolicism, Pasolini a făcut furori în cultura italiană. Era deja faimos ca poet și romancier când a început să realizeze filme. A lucrat la mai multe scenarii, inclusiv la *Nopțile Cabiriei/ Le notti di Cabiria* al lui Fellini, iar pe actori îi distribuia în filmele proprii după un principiu pe care Vittorio De Sica l-ar fi acceptat: „Aleg actorii pentru ceea ce sunt, nu pentru ce se prefac că sunt."* Însă Pasolini susținea că preia de la Charles Chaplin, Carl Dreyer și Kenji Mizoguchi ideea că cineastul poate revela dimensiunile epice și mitice ale lumii.

Examinarea sumbră a sărăciei urbane în *Accattone* (1961) și *Mama Roma/ Mamma Roma* (1962) a fost salutată ca o întoarcere la neorealism. Și totuși, felul în care se apropia Pasolini de aceste medii amintea de *Cei uitați/ Los Olvidados* al lui Luis Buñuel (vezi *Cinematograful mexican popular*, din Capitolul 18), nu doar prin scenele de violență brută, ci și prin imagistica onirică tulburătoare. Pasolini a criticat neorealismul pentru că era prea legat de politicile Rezistenței și prea atașat de veridicitatea de suprafață. „În neorealism lucrurile sunt descrise cu o anumită detașare, cu căldură umană amestecată cu ironie – caracteristici în care eu nu mă regăsesc."**

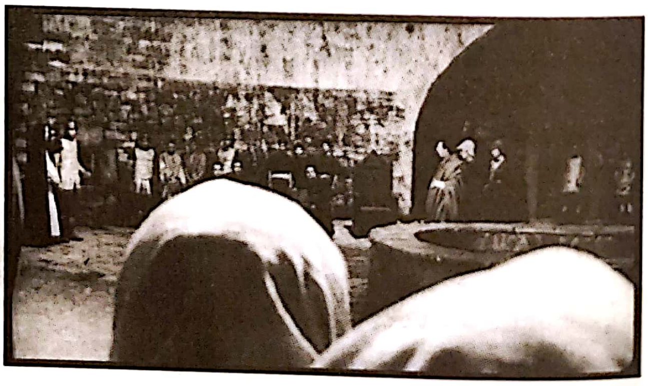
Primele filme ale lui Pasolini arată și ceea ce el numea *pasticchio*, „punerea de-a valma" a unui vast spectru de materiale fonice și vizuale. În compoziții care amintesc de picturi renascentiste, personajele scot pe gură limbaj vulgar. Secvențele filmate pe stradă în maniera *cinéma vérité* sunt acompaniate muzical de Bach sau de Mozart. Pasolini explica aceste discrepanțe la nivelul tehnicilor folosite pretinzând că țărănimea și cele mai dezavantajate sectoare ale clasei muncitoare urbane au păstrat o legătură cu mitologia preindustrială, pe care intenționa să o evoce prin citarea marilor opere ale trecutului.

Strategia „contaminării" stilistice, cum a numit-o Pasolini, era probabil cel mai puțin disruptivă în *Evanghelia după Matei/ Il vangelo secondo Matteo* (1964), care – spre deosebire de scrierile și filmele lui anterioare – a fost lăudat de Biserica Catolică. Povestea biblică era prezentată cu mai mult realism decât în epopeile hollywoodiene sau în cele realizate la Cinecittà. Pasolini l-a făcut pe Iisus un predicator feroce, adesea nerăbdător, și s-a fixat pe trăsăturile butucănoase ale personajelor, pe pielea lor ridată și pe dinții stricați. *Evanghelia după Matei* nu e însă pur și simplu o scriptură neorealistă. Tehnicile sunt amestecate de-a valma. Bach și Prokofiev rivalizează cu africana *Missa Luba* pe coloana sonoră. Chipuri desprinse din picturi renascentiste sunt filmate în cadre cu transfocări abrupte. Judecarea lui Iisus de către Pilat e filmată cu camera din mână din mijlocul unei mulțimi de privitori, de parcă un reporter de știri nu a reușit să se apropie suficient de mult de subiectul său (**fig. 20.32**).

Pasolini, scriitorul experimental devenit cineast, se aseamănă într-o oarecare măsură cu Alain Robbe-Grillet, în timp ce Bernardo Bertolucci reprezintă o paralelă italiană la regizorii din Noul Val Francez. La vârsta de 19 ani, Bertolucci a fost asistent



**20.31.** Cadrele din mână dau senzația unui reportaj de război în timp ce camera îi urmărește pe soldații care invadează o clădire rezidențială în *Bătălia pentru Alger*.



**20.32.** *Evanghelia după Matei*: din punctul de vedere al lui Iuda, vedem procesul din spatele capetelor celorlalți privitori.

---

* Oswald Stack, *Pasolini on Pasolini* (Bloomington: Indiana University Press, 1969), p. 49.

** *Ibid.*, p. 109.

de regie la *Accattone*, iar Pasolini a scris scenariul pentru primul său film, *Cumătra uscată/ La Commare secca* (1962). Un cinefil devotat, Bertolucci și-a petrecut vacanțele din adolescență văzând filme la Cinemateca Franceză. Deși se identifica puternic cu cineaștii Noului Val, construcția atentă și eleganța tehnică a filmelor lui l-au apropiat mai mult de lumea moderniștilor mai vârstnici precum Alain Resnais. În *Cumătra uscată*, detectivii rămași în afara cadrului îi interoghează pe suspecții de crimă, iar flashbackurile prezintă versiunea fiecărui suspect asupra evenimentelor. Acest dispozitiv modernist familiar, exploatat în *Cetățeanul Kane* și *Rashomon*, e aplicat aici unei situații clasice neorealiste – furtul unei genți care amintește atât de *Hoții de biciclete*, cât și de *Nopțile Cabiriei*.

Cel mai celebrat film realizat de Bertolucci în această perioadă a fost autobiograficul *Înainte de revoluție/ Prima della rivoluzione* (1964). Povestea unui tânăr care se îndrăgostește de mătușa lui face paradă de referințe la revista *Cahiers du cinéma* și la cineaștii hollywoodieni și etalează priceperea regizorului în procedee de dezorientare tipice cinemaului de artă (**fig. 20.33–20.37**). Evitând perturbările radicale ale lui Godard, Bertolucci a realizat filme moderat moderniste de mare rafinament tehnic, o calitate pe care o va exploata în succesele sale din anii 1970 și 1980.

Prosperitatea industriei le-a permis multor regizori să debuteze. Precum în Franța totuși, această perioadă de oportunități a fost destul de scurtă. O criză s-a manifestat între 1963 și 1964, când filmele istorice au căzut din preferințele publicului, și companiile au suferit de pe urma unor eșecuri costisitoare, în special *Ghepardul/ Il gattopardo* (1963), al lui Luchino Visconti, și *Sodoma și Gomora/ Sodoma e Gomorra*, al lui Robert Aldrich (1963). În 1965, guvernul a inițiat o politică de sprijin asemănătoare cu cea din Franța: prime acordate filmelor de calitate, împrumuturi bancare garantate și credite din fonduri speciale.

În timp ce această politică a condus la o nouă perioadă de avânt în realizarea de filme, producătorii au recurs la producții de buget mic în genuri noi, de tipul filmelor erotice și imitațiilor după James Bond. Mario Bava a introdus un nou erotism, dar și decoruri baroce și mișcări de cameră bizare în thrillere bazate pe fantezie numite *gialli* (*Sâmbăta neagră/ I tre volti della paura*, 1963; *Sânge și dantelă neagră/ 6 donne per l'assassino*, 1964; **fig. color 20.4**).

Genul italian cu cel mai mare succes în plan internațional a fost *westernul spaghetti*, după cum a ajuns cunoscut în limba engleză, iar practicantul lui cel mai important a fost Sergio Leone. Leone era un cinefil la fel de dedicat precum regizorii Noului Val Francez. A lucrat ca regizor secund pentru tatăl său, Roberto Roberti, pentru De Sica (la *Hoții de biciclete*) și pentru regizori americani ai unor producții în deplasare. După ce a realizat două filme istorice, Leone a trecut la genul care urma să stabilizeze din nou industria.

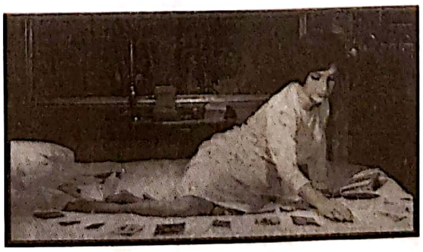
*Pentru un pumn de dolari/ Per un pugno di dollari* (1964), *Pentru câțiva dolari în plus/ Per qualche dollaro in più* (1965) și *Bunul, răul și urâtul/ Il buono, il brutto,*

**20.33.** Jonglarea derutantă cu cronologia din *Înainte de revoluție*: mătușa ordonează pe pat fotografii din viața ei.

RICORDO CUK-PA

**20.34.** După un plan-detaliu pe câteva dintre fotografii…

**20.35.** … Bertolucci taie la un cadru cu patul gol și se apropie de el; ea intră în cameră din fundal.



**20.36.** *stânga* Apoi Bertolucci reia etalarea fotografiilor, din nou împrăștiate pe pat…

**20.37.** *dreapta* …înainte ca mătușa să întoarcă încet fotografiile, una câte una. Oare cadrul cu patul gol e scos din ordinea temporală sau marchează o nouă ocazie în care mătușa s-a întors la pat și a așezat fotografiile?

*il cattivo* (1966) au devenit prototipurile westernului spaghetti. Clint Eastwood, laconic și neras, se plimbă printr-o lume de un absurd grotesc modelată după filmele cu samurai ale lui Akira Kurosawa. Westernurile lui Leone sunt de un realism dur – orașe dărâmate, ponchouri zdrențuite și o violență mai înspăimântătoare decât văzuseră vreodată majoritatea spectatorilor. Dar ele etalează deopotrivă o splendoare aproape amintind de convențiile operei. Peisaje vaste (filmate ieftin în Spania) sunt juxtapuse cu planuri-detaliu în format panoramic ai unor ochi sau mâini. Obiectivele convexe cu unghi mare distorsionează profunzimea câmpului (**fig. color 20.5**). Stilul vizual flamboaiant al lui Leone împinge convențiile westernului până la nivelul de ceremonie formală, așa că o înfruntare într-un bar devine la fel de lungă și de stilizată precum confruntarea din *Ivan cel Groaznic* al lui Serghei Eisenstein. Cu toate acestea, Leone dezumflă adesea secvențele de mare tensiune apelând la un umor macabru.

În fiecare film, coloana sonoră a lui Ennio Morricone conferă dimensiuni eroice acțiunii prin corzi înălțătoare sau o ia în derâdere prin includerea unui fluierat sau a unui zbârnâit brusc. Leone l-a numit pe Morricone „scenaristul“ lui, deoarece compozitorul putea înlocui o replică cu un acord expresiv subit[*]. Morricone l-a ajutat, de asemenea, pe Leone să exagereze implicațiile tematice ale unui film ca atunci când, în finalul din *Pentru un pumn de dolari*, paralela dintre un duel cu arme de foc și o luptă cu tauri reiese nu doar din forma de coridă a arenei, ci și din alămurile mexicane vibrante de pe coloana sonoră.

Succesul uriaș al *trilogiei dolarilor* a îmboldit producția de westernuri spaghetti și i-a făcut pe Leone, Morricone și Eastwood celebri în toată lumea. Deși Leone a lucrat într-un gen popular, reinterpretarea lui flamboaiantă, foarte personală a convențiilor acestuia s-a dovedit la fel de semnificativă precum eforturile acelor regizori din cinematograful de artă care au revizuit și contestat tradiția neorealistă.

## MAREA BRITANIE: CINEMAUL *KITCHEN SINK*[**]

Așa cum Italia a cultivat westernurile spaghetti, realizatorii britanici au răspuns la declinul interesului pentru cinema creând noi tipuri de filme. Hammer Films, o companie independentă de producție, s-a făcut remarcată cu o serie de filme horror populare pe plan internațional. Multe erau *remake*-uri libere ale filmelor Universal din anii 1930, inclusiv *Dracula* (altfel zis *The Horror of Dracula*, 1958, Terence Fisher). Mai sângeroase decât predecesoarele lor, erau producții șlefuite, în imagini color elegante (**fig. color 20.6**).

Voga horrorurilor a pavat calea pentru unul dintre cele mai neobișnuite filme ale vremii, *Ochiul care ucide/ Peeping Tom* (1959) al lui Michael Powell. Deși nu a fost produs de Hammer, scenaristul lui lucrase acolo. Avea drept protagonist un operator tânăr și timid, totodată criminal psihopat filmând pe 16 mm agonia femeilor pe care le ucidea. Pentru că Powell coregizase unele dintre cele mai prestigioase filme din era postbelică, precum *Pantofiorii roșii/ The Red Shoes* și *Drumul spre stele/ A Matter of Life and Death* (vezi Capitolul 17), criticii n-au putut înțelege de ce a abordat această poveste sordidă. Și totuși, *Ochiul care ucide* explorează rădăcinile violenței sexuale cu o complexitate neobișnuită pentru vremea sa, asociind premonitoriu abuzul din copilărie cu crimele de mai târziu ale victimei. Chestionează, de asemenea, modul în care mediul cinematografic însuși trezește pulsiuni erotice (**fig. 20.38**).

**20.38.** Imaginea uneia dintre victimele terifiate din *Ochiul care ucide* e proiectată parțial pe corpul protagonistului, în timp ce acesta stă în picioare în fața ecranului de cinema.

---

[*] Noel Simsolo, *Conversations avec Sergio Leone* (Paris: Stock, 1987), p. 93.

[**] *Kitchen Sink* e un termen folosit (uneori peiorativ) pentru a descrie realismul social al filmelor britanice la care se face referire, care se disting atât prin ce nu arată – interioare improbabil de arătoase și scumpe, verdele hipnotic al peisajului britanic sau orice alt fel de exterioare pitorești –, cât și prin autenticitatea locațiilor (fie că sunt interioare sau exterioare, de regulă urbane și necosmetizate), care descrie suplimentar personajele prin mediul lor. (n.t.)

Alături de filmele horror, filmele „Kitchen Sink“ (ale „chiuvetei din bucătărie“) reprezentau o altă arie distinctivă a cinemaului britanic. Thrillerele și filmele de dragoste britanice din anii 1940 prezentaseră sectoare debilitate ale clasei muncitoare, dar filmele *Kitchen Sink* au mers mai departe, concentrându-se pe conflictul de clasă și utilizând tehnici moderniste. Regizorii principali proveneau din grupul Free Cinema (vezi *National Film Board of Canada* și *Free Cinema*, din Capitolul 21), iar lungmetrajele lor de ficțiune au devenit echivalentul britanic al Noului Val Francez.

La jumătatea anilor 1950, piesele de teatru și textele de ficțiune despre protagoniști rebeli din clasa muncitoare au creat curentul cu conștiință de clasă al „tânărului furios“. Cea mai importantă dintre aceste opere a fost piesa lui John Osborne *Privește înapoi cu mânie* (*Look Back in Anger*), regizată pentru scena de teatru de Tony Richardson în 1956. În 1959, Richardson și alții au format o companie de producție, Woodfall, cu gândul de a trece de la scurtmetrajele documentare ale Free Cinema la lungmetrajul de ficțiune.

Unul dintre primele filme Woodfall a fost adaptarea lui Richardson după *Privește înapoi cu mânie* (1959), cu Richard Burton în rolul principal. Eroul alienat se ocupă de o tarabă cu dulciuri și reclamă nedreptățile de clasă în fața camarazilor săi. Cea mai bună prietenă a lui e proprietara vârstnică de la care închiriază taraba, pe care o însoțește într-o vizită la mormântul soțului ei (**fig. 20.39**). Precum în cazul altor filme din această tendință, realismul lucid din *Privește înapoi cu mânie* îi datorează mult filmării în locații autentice.

Cu toate că *Privește înapoi cu mânie* a fost un eșec comercial, un alt film produs de Woodfall, realizat în aceeași perioadă și lansat puțin mai devreme, a performat mai bine în sălile de cinema. *Drumul spre înalta societate/ Room at the Top* (1959, Jack Clayton) era ecranizarea unui roman despre un erou cinic din clasa muncitoare care se însoară cu fiica unui patron de fabrică pentru a-și îmbunătăți propria condiție socială. O meditație asupra deziluziei vieții în orașele britanice de provincie, *Drumul spre înalta societate* era neobișnuit în directețea sexuală și în portretizarea resentimentului de clasă.

**20.39.** Ca multe filme *Kitchen Sink*, *Privește înapoi cu mânie* evidențiază peisajele industriale sumbre de care sunt înconjurate personajele.

Poate că filmul chintesențial al tendinței *Kitchen Sink* e *Sâmbătă seara, duminică dimineața/ Saturday Night and Sunday Morning* (1960) al lui Karel Reisz. Arthur nu poate să sufere munca din fabrică și pe părinții lui pasivi (**fig. 20.40**), însă în final admiră împreună cu logodnica lui un complex rezidențial din suburbie, un cadru care sugerează că vor înfrunta aceeași viață mohorâtă.

*Sâmbătă seara, duminică dimineața* ecraniza un roman de Alan Sillitoe, care și-a adaptat ulterior o proză scurtă pentru *Singurătatea alergătorului de cursă lungă/ The Loneliness of the Long Distance Runner* (1962) al lui Richardson, unde un deținut posac dintr-o casă de corecție se antrenează ca alergător de cros. Precum alte filme ale mișcării tinerilor furioși, *Singurătatea alergătorului de cursă lungă* a împrumutat tehnici din Noul Val Francez, inclusiv mișcarea accelerată, care sugerează surescitarea protagonistului din timpul comiterii infracțiunilor și filmarea din mână pentru a reda joggingul stimulant în aer liber. Într-un ecou al *Celor 400 de lovituri*, filmul lui Richardson se încheie cu un stop-cadru surprinzându-i pe băieți în timp ce asamblează măști de gaze.

Precum regizorii de la *Cahiers*, Lindsay Anderson fusese critic de film și își exprimase în mod similar dezaprobarea față de industria cinematografică britanică și de refuzul ei plicticos de a confrunta viața contemporană. Primul său lungmetraj, *Viață sportivă/ This Sporting Life* (1963), e despre un miner care încearcă să devină jucător profesionist de rugby în timp ce întreține o relație complicată cu proprietara apartamentului în care locuiește (**fig. 20.41**). Anderson incriminează societatea capitalistă reprezentată prin promotorii sportivi corupți întâlniți de erou.

Cinemaul *Kitchen Sink* a avut viață scurtă. *Viață sportivă* nu a reușit să atragă publicul în săli, iar succesul neașteptat al unui alt film, foarte diferit de celelalte, produs de Woodfall, i-a deviat pe cineaști în direcții noi. Îndepărtându-se de realismul dur, Richardson a adaptat un roman clasic al literaturii britanice umoristice în *Tom Jones* (1963), bazându-se pe Osborne pentru scenariu. Susținut de United Artists, acest film color de mare buget a împrumutat multe elemente din Noul Val Francez (**fig. 20.42**). A avut mare succes și a câștigat mai multe premii ale Academiei Americane de Film.

**20.40.** Secvența de deschidere din *Sâmbătă seara, duminică dimineața* îl arată pe protagonist la lucru, în timp ce-i auzim vocea din *off*: „Nu-i lăsa pe nenorociți să te facă bucăți; ăsta e singurul lucru pe care l-am învățat."

**20.41.** Eroul lui *Viață sportivă*, într-un rar interludiu vesel, jucându-se cu fiul iubitei lui, în timp ce aceasta îi privește. Filmele *Kitchen Sink* adesea pun în contrast pacea de la țară cu opresiunea orașului industrializat.

**20.42.** Tom Jones se întoarce către spectatori și îi întreabă dacă au văzut-o pe proprietară furându-i din buzunar (*Tom Jones*).

Îndepărtându-se de viața clasei muncitoare din orașele industriale, cineaștii au început să se alăture vogăi pentru portretizarea „Londrei petrecărețe" („swinging London"). Hainele englezești și rock'n'roll-ul britanic au devenit brusc ultima modă, iar Londra a ajuns să fie percepută drept capitala rafinamentului, a mobilității sociale și emancipării sexuale. O serie de filme ce sondau superficialitatea stilului de viață „mod"* au avut succes în cinematografele de artă din întreaga lume.

De exemplu, în *Darling* (1965, John Schlesinger) un fotomodel accede la straturile superioare ale societății printr-o înlănțuire de relații amoroase și într-un final se mărită cu un prinț italian. *Darling* folosește multe tehnici provenite din Noul Val Francez, precum tăieturile în cadru și stop-cadrele. *Alfie* (1966, Lewis Gilbert) oferă o versiune masculină a lui *Darling*, având în centru un egoist fermecător care seduce mai multe femei, evitând toate problemele până când are de-a face cu avortul ilegal al uneia dintre victime. Tendința spre narare reflexivă a permis filmului să împrumute tehnica piesei pe care o adaptează, în care Alfie își împărtășește gândurile direct către public.

*Morgan, un caz de tratat/ Morgan, a Suitable Case for Treatment* (1966) al lui Reisz a adus laolaltă eroul din clasa muncitoare specific mișcării *Kitchen Sink* cu o critică amuzantă a „Londrei petrecărețe". Un bărbat dintr-o familie marxistă încearcă cu disperare să-și împiedice soția să divorțeze de el pentru a se putea mărita cu patronul snob al unei galerii de artă. *Morgan* asimilează convențiile cinematografului de artă în secvențele de fantezie, unde eroul compară oamenii cu gorilele și își imaginează propria execuție (**fig. 20.43**).

Succesul i-a determinat pe cineaștii talentați ai mișcării să abandoneze realismul tipic al *Kitchen Sink*. Triumful la *box office* al lui *Tom Jones* l-a propulsat pe Richardson la Hollywood, în timp ce Albert Finney, Richard Harris, Julie Christie și Michael Caine au devenit vedete internaționale. Finanțarea americană a filmelor britanice s-a schimbat, la rândul ei. Filmul realist de buget mic era adesea asociat cu un cinema angajat politic. Multe opere notabile de mai târziu au fost filme de gen inventive sau filme de prestigiu costisitoare, realizate adesea cu susținere americană (de exemplu, *Doctor Jivago*, David Lean, 1965).

**20.43.** Morgan își imaginează propria execuție într-un depozit de gunoaie decorat cu picturile unor marxiști faimoși (*Morgan, un caz de tratat*).

---

* O subcultură a tineretului britanic, răspândită cu precădere în anii 1960, al cărei nume e abreviat de la „modernism", și e asociată cu anumite alegeri vestimentare (stil frapant, modernist), adesea cu motocicletele și cu muzica (jazz, *rhythm and blues*) cu rădăcini africane sau caraibiene. A fost încadrată ideologic ca un conflict de generații, o reacție a tinerilor postbelici la austeritatea din vremea celui de-Al Doilea Război Mondial. Pete Meaden, figură marcantă a subculturii, a descris-o ca „viață curată în circumstanțe dificile". (n.t.)

## TÂNĂRUL CINEMA GERMAN

În februarie 1962, la Festivalul de Film de la Oberhausen, a fost articulat un nou impuls în cadrul cinematografiei vest-germane. Douăzeci și șase de regizori au semnat un manifest declarând moartea vechiului cinema. Confruntați cu o industrie în descompunere și cu un public tot mai restrâns, semnatarii promiteau să ajute cinemaul german să-și redobândească renumele internațional. După trei ani de lobby și de dezbateri publice, guvernul central a înființat așa-numita „Comisie pentru Tânărul Cinema German“ („Kuratorium Junger Deutscher Film“) la începutul lui 1965. Agenția punea la dispoziția regizorilor care își dovediseră capacitățile cu scurtmetraje remarcabile împrumuturi fără dobândă oferite pe baza scenariilor.

De-a lungul scurtei sale existențe, Comisia a finanțat în jur de douăzeci și cinci de filme de lungmetraj. Toate erau proiecte cu bugete reduse filmate în locație, actorii și echipa fiind plătiți cu sume infime. Dar multe dintre aceste „filme de rucsac“ („Rücksackfilme“) șocau prin noutatea lor. Reprezentau Germania contemporană ca pe un tărâm al căsniciilor disfuncționale, al tineretului rebel și al sexului fără obligații. Sugerau că moștenirea nazismului persistă în prezent. Și, după aproape două decenii de adaptări respectuoase ale clasicilor, Tânărul Cinema German încheia alianțe cu literatura experimentală. Acesta era un cinema al „autorilor“ („Autoren“). Spre deosebire de criticii-cineaști *auteuri* din Franța, tinerii germani explorau un cinema modernist cu ambiții literare.

Mai târziu, oberhausenienii urmau să admită că manifestul era, în mare parte, o cacealma, dar mai mulți dintre semnatari, precum Edgar Reitz și Volker Schlöndorff, au reușit să-și construiască cariere solide. Dintr-o perspectivă internațională de termen lung, cele mai notabile debuturi ale perioadei au fost cele ale lui Alexander Kluge și Jean-Marie Straub.

Având formație de avocat, Kluge a devenit scriitor de texte experimentale și – după ce a văzut *Cu sufletul la gură* – regizor de film. A fost cel mai neobosit apărător al Tânărului Cinema German. Semnatar al manifestului de la Oberhausen, Kluge a jucat un rol central în lobby-ul în vederea înființării Comisiei pentru Tânărul Cinema German. A contribuit la fondarea primei școli de producție de film din Germania de Vest, la Ulm. În aceeași perioadă, a realizat o serie de scurtmetraje. În 1965, a primit finanțare de la Comisie pentru ceea ce va deveni *Anita G./Abschied von Gestern* (tradus literal „Îndepărtarea de ziua de ieri“, 1966). Înfloriturile stilistice ale lui Kluge – tăieturi în cadru, mișcare accelerată, intertitluri disruptive, panoramări din mână –, precum și narațiunea sa fragmentată, eliptică plasează ferm *Anita G.* în cadrul Cinemaului Tânăr al anilor 1960. Anita G. ar putea fi o eroină a Noului Val Francez: hoinărește prin orașe, încearcă să-și păstreze slujba, se complace în mici infracțiuni, are aventuri amoroase și se trezește însărcinată și arestată.

Însă, spre deosebire de contemporanii săi francezi, Kluge a încercat să-i dea Anitei o semnificație istorică. Povestea ei e întreruptă de o povestire pentru copii din anii 1920, de interviuri în stilul cinemaului direct, precum și de fotografii și de cântece vechi. Condiția Anitei ilustrează continuitatea dintre Germania nouă și cea veche; epigraful filmului este „suntem separați de ziua de ieri nu de un abis, ci de situația schimbată“. Deși tehnica narativă a lui Kluge nu încurajează publicul să se identifice întru totul cu Anita, există momente de patos discret (**fig. 20.44**). După recunoașterea internațională oferită acestui film, Kluge a devenit cel mai elocvent teoretician al Tânărului Cinema German, susținând filmele care eliberau imaginația publicului în moduri noi.

O figură mult mai puțin publică a fost cineastul de origine franceză Jean-Marie Straub. În tinerețe a fost profund impresionat de *Doamnele din Bois du Boulogne/Les Dames du Bois du Boulogne* al lui Bresson, precum și de filmele lui Lang și Dreyer. Alături de soția sa, Danièle Huillet, Straub a adaptat două cărți scrise de Heinrich Böll, *Machorka-Muff* (1963) și *Neîmpăcați sau Doar violența ajută acolo unde domnește violența/*

**20.44.** *Anita G.*: Anita trebuie să-și schimbe hainele în goana evadării, la marginea drumului.

*Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht* (1965).

La fel ca Kluge, Straub realiza colaje din materiale ficționale și documentare. *Machorka-Muff*, care atrage atenția asupra ascensiunii militarismului în Germania postbelică, constă în extrase de dialog, acțiune și monolog interior, toate intercalate cu peisaje și titluri de ziar. Filmul înghesuie scurtul roman *Jurnal din Bonn* al lui Böll în optsprezece minute.

*Neîmpăcați* e și mai îndrăzneț în compresie. În doar cincizeci de minute, Straub și Huillet trasează o continuitate între Primul Război Mondial, Al Doilea Război Mondial și prezent printr-o poveste despre trei generații ale unei familii. Actoria intenționat inexpresivă, numărul mare de personaje, alternările nesemnalate între prezent și trecut, precum și fragmentarea în staccato a secvențelor fac filmul aproape de neînțeles la o primă vizionare. Complexităților narative li se adaugă o frumusețe vizuală conștientă de sine (**fig. 20.45**) și sunetul în priză directă – o raritate printre tinerii cineaști, care de obicei reduceau costurile filmelor proprii folosind dublajul în post-producție. Deși distribuitorii germani au refuzat să se ocupe de *Neîmpăcați*, filmul le-a adus lui Straub și Huillet o finanțare din partea Comisiei pentru un lungmetraj despre viața lui Bach. Filmul acesta și cele ulterioare vor exercita o influență internațională considerabilă.

Până la finalul anilor 1967, Tânărul Cinema German se putea lăuda cu multe succese. *Anita G.* și *Tânărul Törless/ Der junge Törless* (1966) al lui Volker Schlöndorff au câștigat fiecare câte opt premii în festivaluri, iar alți cineaști au fost bine primiți pe piața internațională. Însă tinerii regizori, având principii diferite și fiind obligați să concureze pentru finanțări, s-au separat tot mai mult în timp. Industria *mainstream* făcea presiuni pentru introducerea unei noi forme de subvenționare, iar în ianuarie 1968 Legea Promovării Filmului a intrat în vigoare. Îi excludea pe regizorii debutanți și îi favoriza pe producătorii de seriale comerciale rapide, realizate cu buget redus. Proiectele mai ambițioase erau descurajate printr-o clauză care le refuza sponsorizarea acelor filme care „contraveneau constituției sau sentimentelor morale ori religioase“[*].

**20.45.** Profunzimea câmpului și descentrare în *Neîmpăcați*.

Câțiva cineaști au folosit bani de la Comisie pentru a face thrillere cu spioni sau comedii erotice adresate publicului tânăr. Un regizor remarca: „Prefer să filmez o fată goală în locul sporovăielii despre probleme.“[**] Cu ajutorul altor surse de finanțare, cineaștii care criticau „miracolul economic“ german urmau să-și facă auzite vocile în anii următori.

## NOUL CINEMA ÎN URSS ȘI ÎN EUROPA DE EST

### Tânărul Cinema Sovietic

„Dezghețul“ care a urmat morții lui Stalin din 1953 s-a încheiat repede: în sfera politică, odată cu strivirea Revoluției Maghiare din 1956; în domeniul artistic, cu atacurile asupra romanului *Dr. Jivago* al lui Boris Pasternak. Însă, în 1961, Nikita Hrușciov a lansat o nouă campanie de destalinizare, pledând pentru deschidere și pentru mai multă democrație. Intelectualii și artiștii i-au răspuns nerăbdători, iar cultura tinerilor în varianta sovietică a început să prindă contur.

În cinema, majoritatea regizorilor mai în vârstă au continuat să lucreze în moduri tradiționale, dar Mihail Romm a afișat o poziție mai liberală în *Nouă zile dintr-un an/ Deveati dnei odnovo goda* (1962), un film cu tematică socială despre radiația nucleară. Deși Romm fusese un cineast stalinist important, după perioada dezghețului s-a dovedit o forță progresistă, formând și încurajând mai mulți regizori tineri.

O nouă evidențiere a tinereții se putea vedea în mai multe filme despre copii. Alți cineaști, la fel ca omologii lor din străinătate, se concentrau pe tineri adulți din perioada contemporană. Vasili Șukșin, un scriitor de ficțiune, a regizat *Există un asemenea flăcău/ Jiviot takoi paren* (1964), în care un camionagiu cumsecade descoperă viața adolescenților din URSS (**fig. 20.46**).

---

[*] În „Young German Film“, *Film Comment* (primăvară 1970), p. 44.

[**] Eckhardt Schmid, citat în „... Preferably Naked Girls“, în Eric Rentchsler, ed., *West German Filmmakers on Film: Visions and Voices* (New York: Holmes & Meier, 1988), p. 42.

Cel mai renumit regizor tânăr a fost Andrei Tarkovski, care a studiat la VGIK sub îndrumarea lui Romm. Ca mulți alții din generația lui, Tarkovski a devenit interesat de filmul european de artă, mai ales de opera lui Bergman, Bresson și Fellini. Primul său lungmetraj, *Copilăria lui Ivan/ Ivanovo detstvo* (1962), a câștigat Marele Premiu la Veneția și a devenit unul dintre cele mai admirate filme sovietice ale anilor 1960 în întreaga lume.

Intriga din *Copilăria lui Ivan* aderă la mai multe convenții ale filmului sovietic despre Al Doilea Război Mondial. Un băiat jură să răzbune moartea părinților și devine iscoadă pentru un grup de partizani. Însă Tarkovski își tratează materialul cu neobișnuit de mult lirism (**fig. 20.47, 20.48**). Secvența fără cuvinte din deschidere, un vis în care Ivan plutește printre copaci pentru a-și întâmpina mama și a bea o gură de apă, stabilește o întrepătrundere de motive vizuale. După ce Ivan este omorât de naziști, filmul se încheie cu o secvență strălucitoare de imagini fantastice. Ambiguitatea e caracteristică cinematografului de artă al anilor 1960; secvența ar putea fi ultima reverie a lui Ivan sau ar putea fi elaborarea liberă și comentariul cineastului. Autoritățile au fost iritate de efortul lui Tarkovski „de a înlocui cu articulații poetice cauzalitatea narativă"*.

**20.46.** Cultura tinerilor în umanismul socialist: în *Există un asemenea flăcău*, un moscovit plin de dispreț îi înfruntă pe localnici pe ringul de dans.

Noua liberalizare s-a încheiat în scurt timp. În 1964 Hrușciov a fost obligat să demisioneze, iar conservatorul Leonid Brejnev a preluat funcția de secretar al partidului. Sub dictonul „dezvoltării armonioase", Brejnev a blocat reformele și a înăsprit controlul asupra culturii. Filmele nonconformiste au fost refilmate sau interzise. Filmul lui Andrei Koncealovski *Povestea Assiei Kliacina/ Asi Kliacinoi, kotoraia liubila, da ne vișla zamuj*, încheiat în 1966, a fost retras pentru pretinsele sale insulte la adresa țărănimii. *Comisarul/ Komisar* de Aleksandr Askoldov (1967) a fost suprimat pentru portretizarea pozitivă a evreilor din film. După ce *Începutul unei epoci necunoscute/ Nacialo nevedomogo veka* (1967), de Grigori Ciuhrai, a fost pus la sertar, acesta și-a închis studioul experimental.

Soarta celui de-al doilea lungmetraj al lui Tarkovski exemplifică dificultățile pe care le aveau de înfruntat cineaștii. *Andrei Rubliov* (1965), o lungă, sumbră dramă despre viața unui pictor de icoane din secolul al XV-lea, a continuat strategia abordată de Tarkovski în

**20.47, 20.48.** Peisajele devastate de război ale lui Tarkovski din *Copilăria lui Ivan* sunt de o dezolare bergmaniană și contrastează cu liniștea naturii din imaginația lui Ivan.

---

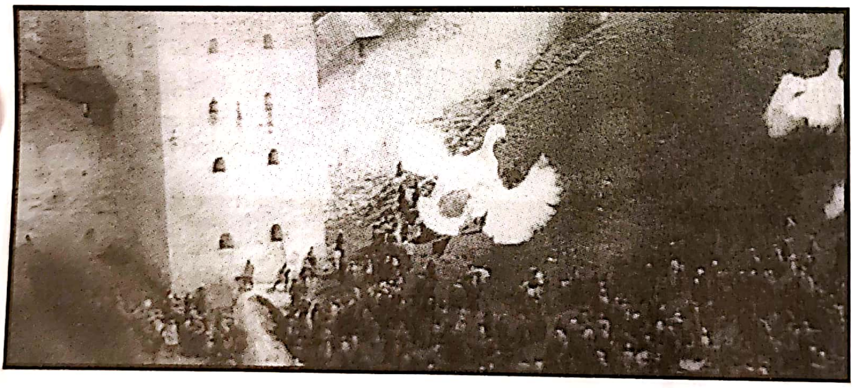
* Andrei Tarkovski, *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema*, trad. Kitty Hunter-Blair (London: Faber and Faber, 1989), p. 30.

*Copilăria lui Ivan*. Și de această dată, cineastul a luat un gen șablonard – aici, biografia unui mare artist – și i-a infuzat cu imagini poetice misterioase (**fig. 20.49, 20.50**). Înconjurat de năravuri rele și de cruzime, Rubliov se oprește din vorbit, renunță la pictură și abandonează credința religioasă. Anumiți spectatori au văzut filmul lui Tarkovski ca pe o alegorie a artei zdrobite de oprimare socială. Administratorii Goskino au refuzat să-l distribuie.

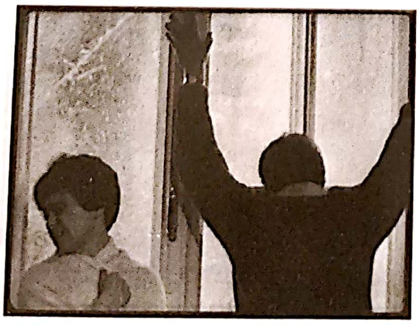
În ciuda presiunilor politice, mai multe filme din epoca Brejnev au pus în discuție subiecte importante pentru tineri și pentru intelectuali. Au apărut două cineaste importante. Larisa Șepitko a centrat *Aripi/ Krilia* (1966) pe o femeie-pilot care învață ca să devină administrator de școală. *Scurte întâlniri/ Karotkie vstreci* (1968) al Kirei Muratova arată un bărbat din perspectiva a două femei care-l iubesc (**fig. 20.51**).

Studiourile republicilor sovietice, mai apropiate de tradiții folclorice și mai puțin vulnerabile la mustrări oficiale, au produs câteva filme indirecte, poetice. Mai vârstnic decât „noii“ regizori, Serghei Paradjanov a crescut în Georgia, a absolvit VGIK în 1951, iar în anii 1950 a făcut mai multe filme în Ucraina. *Umbrele strămoșilor uitați/ Teni zabitih predkov* (1965) spune povestea unui bărbat bântuit de moartea unei femei pe care a iubit-o. Povestea folclorică însă e narată într-o rafală de tehnici moderniste. Filmând tremurat din mână, camera gonește prin peisaje. Paradjanov ne oferă cadre filmate din vârful copacilor, compoziții ceremonios de nemișcate și unghiuri subiective abrupte (**fig. 20.52**). Stilul agresiv al lui Paradjanov a provocat autoritățile să limiteze distribuția filmului în URSS, dar l-a ajutat și să adune un număr considerabil de premii internaționale.

**20.49.** Tactilitatea mistică a lui Tarkovski în *Andrei Rubliov*: o mână însângerată care se scufundă într-o apă curgătoare produce o pată lăptoasă.



**20.50.** Cât timp tătarii jefuiesc un oraș, gâștele coboară în zbor din ceruri (*Andrei Rubliov*).



**20.51.** *stânga* Un cadru în stilul lui Godard din *Scurte întâlniri*.

**20.52.** *dreapta* Un bărbat e lovit de un topor, iar sângele se scurge pe obiectivul camerei (*Umbrele strămoșilor uitați*).

Cum conducerea lui Brejnev era bine înfiptă, Paradjanov, Tarkovski și alți regizori inovatori au descoperit că e dificil să demareze proiecte. În schimb, industria și partidul au făcut din masivul *Război și pace/ Voina i mir* (1967) al lui Serghei Bondarciuk emblema oficială a filmului sovietic. Filmul a fost trâmbițat drept cea mai costisitoare producție din toate timpurile și a avut succes pe piața de export. Deși a inserat cu precauție câteva tehnici contemporane (ralantiul, camera din mână), Bondarciuk a revigorat tradiția monumentală. O nouă perioadă de „stabilizare“ – ceea ce se va numi mai târziu „stagnare“ – s-a instalat, și doar la începutul anilor 1970 vor avea șansa cinematograful și alte arte sovietice să exploreze piste noi.

## Noi valuri în Europa de Est

Rezistența Uniunii Sovietice față de experiment avea paralele în țările est-europene. Totuși, la începutul anilor 1960, noi valuri au apărut în Polonia, Cehoslovacia, Iugoslavia și Ungaria.

La finalul anilor 1950, economia Europei de Est s-a consolidat și țările au căutat să acceseze piețe vestice. Filmele s-au dovedit produse valoroase de export. În plus, reformele economice au îndemnat multe guverne să sporească libertatea artistică. Fiecare nou val participa, de regulă, la o renaștere culturală ce includea literatura, teatrul, pictura și muzica.

Mai multe țări est-europene au dezvoltat structuri de producție mai puțin centralizate decât ierarhia sovietică rigidă. Divizii mai mici de producție le-au permis regizorilor și scenariștilor să lucreze independent. În consecință, erau mai liberi să abordeze subiecte, teme, forme și stiluri mai proaspete decât omologii lor sovietici. Filmele nou apărute legau cinematograful est-european de cinemaul de artă care înflorise în Europa de Vest după război. Pentru că Europa de Est a importat întotdeauna mai multe filme decât Uniunea Sovietică, regizorii și publicul erau mai conștienți de alte cinematografii noi. Și, pe măsură ce filmele est-europene intrau în festivaluri și în circuite internaționale de distribuție, spectatorii vestici intrau în contact cu exemple inovatoare de modernism cinematografic.

**Tânărul Cinema Polonez** La începutul anilor 1960 ar fi putut părea că filmul polonez nu-și pierduse din forță. *Fermecătorii inocenți/ Niewinni czarodzieje* (1960) al lui Andrzej Wajda adapta stilul cineastului unui subiect intim, noaptea petrecută împreună de un cuplu. *Maica Ioana a îngerilor/ Matka Joanna od Aniołów* (1961) de Jerzy Kawalerowicz propunea o poveste îndrăzneață de posesiune demonică în mănăstire. Până în 1960, sistemul polonez de producție de film bazat pe divizii independente a funcționat fără probleme, iar realismul socialist rigid era cu fermitate lăsat în urmă.

Și totuși, presiunile politice se intensificau. Filmele erau rar interzise, dar puteau fi denunțate de critici și politicieni, iar asta încetinea progresul regizorilor mai maturi. Kawalerowicz a petrecut șase ani pregătind *Faraonul/ Faraon* (1966), o poveste impresionantă vizual a declinului, în Egiptul antic, al puternicului Regat Nou. Timp de câțiva ani după *Fermecătorii inocenți*, Wajda a lucrat la coproducții internaționale. Următorul lui film polonez, *Cenușă/ Popioly* (1965), era o epopee satirică a războaielor napoleoniene. Un erou asemănător lui Candide se plimbă pe la țară, asistând la o serie de bătălii puse în scenă monumental. Filmul nu a fost bine primit, însă după 1968 Wajda a redevenit prolific.

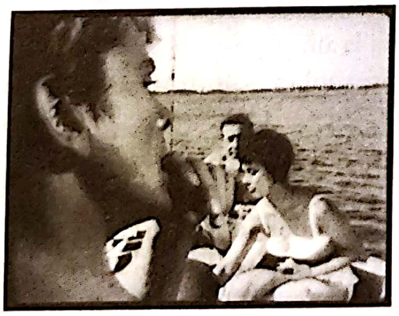
La începutul anilor 1960, exista posibilitatea ca regizorii mai tineri ai Poloniei să cultive o abordare modestă, realistă, în contrast cu tendințele „baroce“ ale lui Wajda și Kawalerowicz. Au apărut, într-adevăr, câteva filme intimiste bazate pe observație sociologică, dar cei mai apreciați tineri regizori au evitat un asemenea realism și au migrat către o abordare intens dramatică și flamboaiantă din punct de vedere tehnic a subiectelor tinerești.

Roman Polanski a fost actor înainte să urmeze cursurile școlii de film și să atragă atenția internațională cu un scurtmetraj, *Doi oameni și un dulap/ Dwaj ludzie z szafą* (1958). După ce a petrecut câțiva ani la Paris, s-a întors în Polonia să regizeze *Cuțitul în apă/ Nóż w wodzie* (1962), care, la un prim nivel, e un film de suspans intimist. Un cuplu căsătorit nefericit ia un tânăr autostopist într-o excursie cu barca și tensiunea crește în timp ce soțul îl necăjește fără milă pe tânăr. *Cuțitul în apă* putea fi apărat deoarece părea conformist politic prin atacul asupra noii „burghezii roșii“, care trăia într-un lux de tip vestic. Dar nici tânărul nu ne poate părea un erou pozitiv pentru că, în cel mai bun caz, e derutat în naivitatea lui, iar în cel mai rău caz, e oarecum cinic.

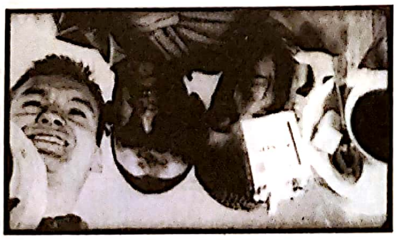
Polanski a evitat majoritatea inovațiilor tehnice ale noilor cinematografii europene, bazându-se pe un montaj convențional și pe cadre pregnante, puse în scenă în profunzimea câmpului, care mențin personajele în confruntări tensionate (**fig. 20.53**). *Cuțitul în* *apă* se bazează pe convențiile narative ale cinematografului de artă. Începutul e derivat din *Călătorie în Italia/ Viaggio in Italia*, deși în 1962 Polanski nu mai avea nevoie de dialogul expozitiv la care apelase Roberto Rossellini: putem deduce că soții se ceartă când soția iese din mașină ca să-l lase pe bărbat să conducă. Finalul filmului, în care cuplul se întoarce în mașină și soțul se întreabă dacă tânărul chiar e mort, a devenit o emblemă a finalului deschis din cinemaul anilor 1960.

Jerzy Skolimowski, scenaristul filmelor *Fermecătorii inocenți* și *Cuțitul în apă*, a devenit regizorul polonez cel mai apropiat de Noul Val parizian. *Semne particulare: nu are/ Rysopis* (1964), montat pe baza unor filmări realizate în școala de cinema, prezintă un tânăr care își refuză recrutarea și hoinărește prin mediile culturale poloneze ale tinerilor. *Walkover* (1965) are în centru un boxer profesionist care, într-un final, câștigă un meci de box dintr-o fabrică. *Bariera* (1966) se inspiră din fantezia felliniană pentru a-i portretiza pe tinerii polonezi care se revoltă împotriva cinismului și birocrației. În fiecare dintre aceste filme, eroul lui Skolimowski e un hoinar sensibil, deziluzionat de societate, dar care încă speră să găsească fericirea în iubirea unei femei.

Filmele lui Skolimowski dau dovadă de improvizația nonșalantă pe care o vedem în operele de început ale lui Truffaut și Godard. Au, de asemenea, un stil țipător, aproape exhibiționist. Au cadre lungi, cu mișcări de cameră complexe și transfocări; compoziții abstracte, adesea frapante (**fig. 20.54**); și imagini suprarealiste ale orașului contemporan (**fig. 20.55**). În *Semne distinctive: nu are*, după un accident rutier, o mână acoperă obiectivul; doar ulterior ne dăm seama că încadratura reprezintă punctul de vedere al protagonistului.



**20.53.** Profunzime a câmpului stridentă, wellesiană în *Cuțitul în apă*.



**20.54.** Reflecții strălucitoare în *Semne distinctive: nu are*.

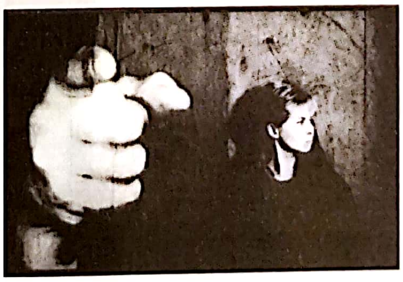
Finalul anilor 1960 a coincis cu sfârșitul Școlii Poloneze. După *Cuțitul în apă*, Roman Polanski a plecat în exil. Skolimowski a realizat *Plecarea/ Le Départ* (1967) în Belgia. Interzicerea următoarei sale producții poloneze, *Mâinile sus!/ Ręce do góry* (1968), l-a împins să lucreze în Anglia și în Europa de Vest.

**Noul Val Cehoslovac** Cehoslovacia a oferit condiții mai prielnice pentru un Nou Cinema. Perioada dintre 1962 și 1966 a stat mărturie pentru o serie de pași făcuți în direcția „socialismului de piață" și a unei atitudini reformiste. Cinematograful a jucat un rol activ în reînnoirea culturală. Un sistem de producție descentralizat a pus în fruntea fiecărei divizii o echipă formată dintr-un regizor și un scenarist. Pe măsură ce televiziunea devenea sursa principală de divertisment popular, cinematograful a fost tot mai puternic subvenționat de stat. Până în 1968, diviziile de producție au devenit independente și cenzura s-a diminuat.

Noul Val Cehoslovac și-a atins apogeul în perioada dintre 1963 și 1967, câștigând premii internaționale și chiar premii ale Academiei Americane de Film. Deși câteva țări din Uniunea Sovietică manifestau dezaprobare față de noile filme cehoslovace, în alte părți erau aproape la fel de influente ca Noul Val Francez.

Regizorii mai tineri, majoritatea absolvenți ai școlii de film FAMU, au debutat cu scurtmetraje la începutul anilor 1960. Toți cineaștii văzuseră filmele neorealismului italian, pe cele din Școala Poloneză și Noul Val Francez, iar într-o anumită măsură percepuseră efectele cinemaului direct. Totuși, precum majoritatea Noilor Valuri, fenomenul cehoslovac nu poate fi considerat decât cu aproximație o mișcare stilistică. În mare parte, cineaștii împărtășeau doar condițiile de lucru, preocupările tematice și o dorință de a trece dincolo de formulele realismului socialist.

Una dintre tendințe era apropiată de realismul specific cinemaului de artă. *Primul strigăt/ Křik* (1963),



**20.55.** Profunzime falsă și bidimensionalitate în *Walkover*.

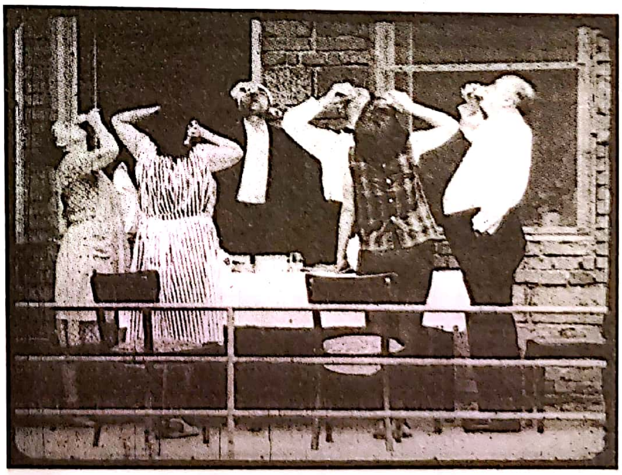
de Jaromil Jireš, adesea considerat prima manifestare a Noului Val Cehoslovac, apela la non-actori și la tehnici din cinemaul direct pentru a explora viața unui cuplu care așteaptă un copil. Jiři Menzel, care a obținut succes internațional cu *Trenuri bine păzite/ Ostre sledované vlaky* (1966) și *Vară capricioasă/ Rozmarné léto* (1967), a dus la extrem fluctuația de ton pe care neorealismul o transformase într-un principiu important al cinematografului postbelic. În *Trenuri bine păzite* Menzel îmbină probleme solemne cu glume erotice, satire la adresa autorității cu momente de absurd pur. Filmul trece într-o clipită de la ironizarea ambițiilor limitate ale tânărului erou la aprecierea curajului său, oricât de necugetat, când participă la efortul de sabotaj al partizanilor. Imaginile individuale etalează spirit reflexiv (**fig. 20.56**).

Unicul lungmetraj cehoslovac realizat de Ivan Passer prezintă un melanj mai blând de comedie și critică socială. O schiță a întâlnirii dintre doi muzicieni, *Lumină intimă/ Intimní osvětlení* (1965) contrastează manierele de la oraș și de la țară, muzica făcută de amatori și de profesioniști, precum și concepțiile tradiționale și moderne cu privire la rolul social al femeilor. Întâmplările fragmentare au un patos discret, dar și umor: o găină care speră ca o mașină să eclozeze, gazdele și oaspeții care încearcă răbdători să bea lichior de ouă care nu vrea să curgă (**fig. 20.57**).

Miloš Forman a fost influențat în egală măsură de neorealism și de cinemaul direct, dar filmele lui prezintă o critică socială mai caustică decât cele ale lui Menzel și Passer. Debutul său în lungmetraj, *Popa prostu'/ Černý Petr* (1963), are în centru un adolescent asemănător lui Miloš din filmul lui Menzel. Peter abia reușește să-și păstreze slujba, e constant certat cu tatăl său, caută cu stângăcie dragostea, devenind o emblemă comică a tinerilor cehoslovaci confuzi. În prima jumătate din *Dragostea unei blonde/ Lásky jedné plavovlásky* (1965), Forman se concentrează cu ilaritate crudă pe efectele unei divizii militare repartizate într-un oraș industrial unde femeile îi depășesc numeric cu mult pe bărbați. În a doua jumătate, eroina urmărește un pianist ambulant până la Praga, unde află că nici lui, nici părinților lui nu le pasă de ea. Subînțelesurile sinistre ale filmului se îmbină cu satira lui Forman la adresa muncii lipsite de însemnătate și a moralității oficiale.

În centrul filmelor *Popa prostu'* și *Dragostea unei blonde* se află lungi secvențe comic-dramatice cu diverse cupluri care flirtează la petreceri. În *Balul pompierilor/ Hori, ma panenko!* (1967), Forman construiește o întreagă intrigă în jurul unei astfel de situații. Concentrându-se pe o singură seară a unei festivități în onoarea unui șef al pompierilor care iese la pensie, Forman își umple incisiv filmul cu situații de pomină și dări în vileag ale vanităților umane. În timp ce balul e în plină desfășurare, premiile sunt furate, un concurs de frumusețe stârnește scandal, cuplurile fac dragoste și casa unui bătrân ia foc. Din punct de vedere stilistic, *Balul pompierilor* ilustrează tendința internațională de a folosi obiective cu focală lungă și tehnici documentare pentru a capta un material pus în scenă (**fig. 20.58**). Portretul făcut de Forman societății socialiste, cu sexualitatea ei frustrată, birocrația incompetentă și micile ei șterpeliri, a atras torente de critică.

**20.56.** După ce e bombardat un spital, cadrul plat, keatonesc al lui Menzel îl arată pe Miloš, care printr-un miracol a rămas nevătămat, luându-și haina din cuier (*Trenuri bine păzite*).



**20.57.** Ultimul cadru din *Lumină intimă*: lichior de ouă îndărătnic.

**20.58.** Teleobiectivul captează detalii în manieră documentară (*Balul pompierilor*).

Dincolo de impulsurile spre realismul satiric, existau încercări de a găsi abordări complexe formal după modelul lui Resnais, Fellini sau Robbe-Grillet. Lungmetrajul de debut al lui Jan Němec, *Diamantele nopții/ Démanty noci* (1964), pornește de la premisa evadării dintr-un tren a doi tineri aflați în drum spre lagăr. Acest incident, o bază posibilă pentru un film de război realist socialist, declanșează un exercițiu de modernism tipic pentru anii 1960. Frenezia fizică a fugii băieților e redată prin tehnici documentare: cameră din mână, imagine cu contrast puternic (**fig. 20.59**) și o coloană sonoră dominată de zgomote cu gâfâieli și zvârcoliri. Němec perseverează întrerupând acțiunea cu flashbackuri fragmentare și dezordonate, care se amestecă în feluri greu de distins cu secvențe de fantezie (**fig. 20.60**).

Dacă *Diamantele nopții* îi e îndatorat lui *Hiroshima, dragostea mea*, următorul film al lui Němec, *Despre ospăț și oaspeți/ O slavnosti a hostech* (1968), are ecouri din *Anul trecut la Marienbad*. De parcă ar vrea să compenseze pentru lipsa dialogurilor din *Diamantele nopții*, Němec își umple filmul cu vorbărie – absurditățile goale ale vieții burgheze. Acestea sunt doar preludiul pentru o critică simbolică a statului polițienesc stalinist. *Despre ospăț și oaspeți* s-a dovedit cel mai controversat film al Noului Val Cehoslovac.

Noul Val s-a îndreptat spre o fantezie chiar mai pură. În *Când vine pisica/ Až přijde kocour* (1963), de Vojtěch Jasny, o pisică fermecată provoacă dezastre când ochelarii ei speciali îi colorează pe oameni în nuanțe diferite. *Sfârșit de august la Hotel Ozon/ Konec srpna v Hotelu Ozon* (1966), de Jan Schmidt, despre supraviețuitorii unui război atomic, a fost o alegorie politică abstractă. Al treilea lungmetraj al lui Němec, *Martirii dragostei/ Mucedníci lásky* (1966), constă în trei povestiri suprarealiste aflate la granița dintre fantezie și realitate. Într-un comentariu care ar fi provocat mânia oficialilor comuniști cu câțiva ani mai devreme, Němec a sintetizat atitudinea multor cineaști cehoslovaci: „Regizorul trebuie să-și creeze propria lume, o lume independentă de realitate."*

Opera Verei Chytilová împărtășește mai multe dintre aceste tendințe. *Despre altceva/ O necem jiném* (1963) întretaie viața Evei, o gimnastă care se antrenează neobosită, și a Verei, o casnică plictisită. Pentru că Eva și Vera nu se întâlnesc niciodată, spectatorul e obligat să le compare situațiile. Chytilová leagă poveștile și prin stilul cinematografic. Muzica de pian care acompaniază antrenamentul Evei se aude peste secvențele despre viața Verei și, totodată, cadrele dintr-o poveste seamănă grafic cu compozițiile celeilalte (**fig. 20.61, 20.62**). Povestea Evei e filmată într-o variațiune de cinema direct, în timp ce a Verei e o ficțiune mai convențională – o întâlnire între două tendințe ale Noului Val Cehoslovac.

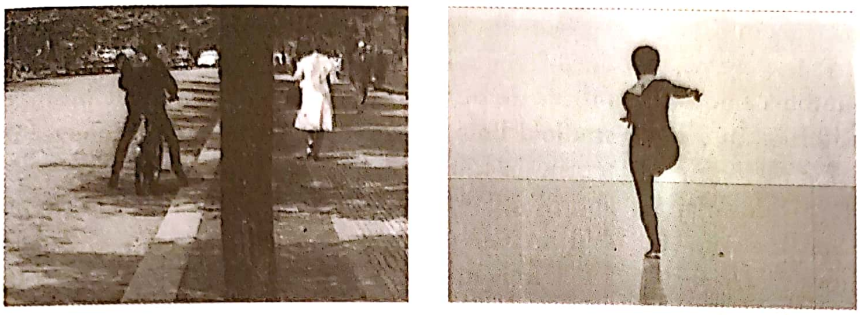
Cu *Margarete/ Sedmikrásky* (1966), Chytilová migrează spre fantezie simbolică, satirizând o societate de consum și risipă. La fel ca *Despre altceva*, filmul are două protagoniste, însă acum personalitățile lor sunt robotic de identice. Trecându-le printr-un șir de

**20.59.** Evadarea băieților din *Diamantele nopții* e redată cu tehnici stridente de cinema direct.

**20.60.** Fantezia centrală a unui vagon gol de tramvai în *Diamantele nopții* al lui Němec.

---

* Citat în Peter Hames, *The Czechoslovak New Wave* (Berkeley: University of California Press, 1985), p. 187.



**20.61, 20.62.** În *Despre altceva,* de la Vera care îl ignoră pe biciclist, se taie la un alt cadru vertical și centrat cu sesiunea de antrenament a Evei.

poante vizuale și reprize tot mai intense de mâncat și provocat haos, Chytilová persiflează stereotipiile feminine când efectele speciale le reduc pe eroine la figurine din carton sau *pin-up*-uri (**fig. color 20.7**).

Menzel, Passer, Forman, Němec și Chytilová au ajuns cei mai cunoscuți cineaști din Noul Val, dar mulți alții au jucat un rol în revigorarea producției cehoslovace. Între 1966 și 1967, guvernul a încercat să înăsprească din nou politicile culturale. Autoritățile i-au atacat pe scriitorii liberali și au interzis mai multe filme, inclusiv *Margarete* și *Despre ospăț și oaspeți*. Anul 1968, o bornă importantă în cinematografiile din toată lumea, va supune Noul Val Cehoslovac unui test crucial.

**Noul Film Iugoslav** Din 1948, Iugoslavia a dezvoltat propria versiune naționalistă, bazată pe economia de piață, a socialismului. În 1960, consiliile muncitorilor au câștigat mai mult control asupra producției industriale, o tendință care le-a adus beneficii lucrătorilor din domeniul cinematografiei. O revizuire a legii cinematografice din 1962 le-a oferit republicilor regionale mai multă autonomie în realizarea filmelor și le-a permis cineaștilor să-și înființeze firme independente. Asemenea companii puteau concura pentru subvenții generoase de la stat. În scurt timp, numărul diviziilor de producție s-a triplat.

Aceste condiții au încurajat *Novi film* („Noul Film“) al Iugoslaviei. Influențați de neorealism, de Noul Val Francez și de cinematografiile recente est-europene, tinerii regizori au pledat pentru experimentarea cu forme cinematografice în numele umanismului socialist. Precum în alte țări, cineaștii și criticii scriau pentru reviste și traduceau articole din publicații străine.

Perioada de vârf a Noului Film, dintre 1963 și 1968, a scos la iveală grupuri active în Belgrad, Zagreb și Ljubljana. Doi regizori au avut o influență deosebit de puternică în afara Iugoslaviei.

Aleksandar Petrović, al cărui *Cei doi/ Dvoje* (1961) a ajutat lansarea Noului Film, era reprezentantul unui „cinema intim“, care examina probleme personale în societatea contemporană. În *Zilele/ Dani* (1963), portretizează viața fără miez a unui tânăr cuplu urban. *Trei/ Tri* (1966) e un triptic de povești din Al Doilea Război Mondial. Petrović a pledat pentru „filme personale“ care „reclamau dreptul la interpretări subiective ale vieților indivizilor și ale societății, dreptul la «metafore deschise», lăsând loc pentru spectatori să gândească și să simtă de unii singuri.“*

Cel mai cunoscut film al lui Petrović, *Am întâlnit țigani fericiți/ Skupljaci perja* (1967), e un studiu cu final deschis al unui negustor de pene de gâscă de etnie romă ale cărui legături romantice cu două femei îl conduc la crimă (**fig. 20.63**). Petrović se bazează pe teleobiective și pe cadre din mână și folosește non-actori care vorbesc în diversele lor limbi materne. Rezultatul e un realism pseudodocumentar în portretizarea unei minorități oprimate.

Mult mai nestrunite, apropiate de experimentarea flamboaiantă a fanteziștilor cehoslovaci, sunt operele lui Dušan Makavejev. Lungmetrajul de debut al lui Makavejev, *Omul nu e pasăre/ Covek nije tica* (1965), i-a

**20.63.** Înarmat cu un cuțit, protagonistul intră în sala de îndesare a saltelelor, în punctul culminant din *Am întâlnit țigani fericiți.*

---

* În Daniel J. Goulding, *Liberated Cinema: The Yugoslav Experience* (Bloomington: Indiana University Press, 1985), p. 72.

anunțat înclinația pentru dezumflarea pretențiilor politicii cu ajutorul umorului necizelat. Într-o secvență, amanții copulează în timp ce răsună Simfonia a noua a lui Beethoven pentru cultivarea muncitorilor. În *Un caz de iubire/ Ljubavni slucaj ili tragedija sluzbenice P.T.T* (1967), Makavejev folosește o formă de colaj amintind de Resnais sau Godard, dar abordat cu propriul umor obscen. În timp ce Chytilová în *Despre altceva* întretaie două fire narative simultane, Makavejev alternează progresul unei povești de dragoste cu *flashforward*-uri care prezintă urmările ei înfiorătoare. Filmul mai include buletine de actualități și prelegeri despre comportamentul criminal. Spectatorul află repede că aventura se încheie cu moartea Isabellei. Dar care din cei doi iubiți ai ei a omorât-o? Filmul îmbină secvențe care dau fiori (o autopsie, căutarea unor șobolani) cu comedie picantă și satirizarea idealurilor socialiste.

La un anumit nivel, următorul film al lui Makavejev, *Inocență neprotejată/ Nevinost bez zaštite* (1968), e o anchetă în maniera cinemaului direct în viața lui Aleksic Dragoljub, un acrobat profesionist care a realizat, de asemenea, primul film sonor sârbo-croat. Interviurile cu Aleksic și cu colaboratorii lui care încă trăiesc sunt întrerupte de intertitluri, de buletine de actualități și de fragmente din filmul original (intitulat tot *Inocență neprotejată*). Makavejev „decorează" mai departe materialul-sursă prin tonare, nuanțare, colorare de mână (**fig. color 20.8**) și acompaniament muzical ironic. Strategia colajului i-a permis lui Makavejev să ia în derâdere politici naziste și comuniste, să satirizeze lumea divertismentului, să celebreze cinemaul candid și să omagieze mândria națională exprimată în „filmul vechi foarte bun" al lui Aleksic. Prin forma lor de colaj, *Un caz de iubire* și *Inocență neprotejată* propun același tip de „metaforă deschisă" pe care o reclama Petrović în Noul Film.

**Noul Cinema din Ungaria** Noul Val Francez a avut o influență puternică asupra cinemaului maghiar. Așa cum formulase un cineast, „Toată lumea mergea la Paris ca să vadă filmele lui Truffaut și Godard... La vremea respectivă, oamenii îi imitau, dar era eliberator."* Asemenea influențe nu ar fi avut mari consecințe însă, în lipsa unor circumstanțe de producție favorabile.

Pe măsură ce scena politică se liberaliza și televiziunea devenea mai populară, producția trecea printr-un proces de descentralizare. În 1958, a fost înființat studioul Béla Balázs (numit astfel după pionierul în teoria de film și în scenaristică) pentru a le oferi absolvenților academiei de film o ocazie de a realiza scurtmetraje și de a-și face debutul în lungmetraj. În 1963, industria a adoptat sistemul polonez bazat pe „divizii de film creative", unde fiecare regizor era repartizat, dar le-a permis acestora să propună proiecte și altor divizii. Diviziile erau coordonate de MAFILM, care aloca deopotrivă echipamentele și platourile de filmare. Reorganizarea industriei a generat o producție de cel puțin douăzeci de filme pe an, de două ori media anilor 1950.

Ca alte noi cinematografii, cea a Ungariei includea două generații. La începutul anilor 1960, regizori mai maturi precum Károly Makk, Zoltán Fábri și István Gaál au profitat de noile oportunități. Cea mai cunoscută a fost opera lui Miklós Jancsó, care a debutat în 1958, la vârsta de 37 de ani, și a ajuns celebru cu filmele realizate după ce împlinise 40 de ani (vezi *Miklós Jancsó*, din acest capitol).

Majoritatea regizorilor maghiari tineri au absolvit Academia de Teatru și Film la finalul anilor 1950. Fermecați nu doar de Noul Val Francez, ci și de Tânărul Cinema Polonez și de autori europeni precum Bergman și Antonioni, acești regizori au urmărit scopurile asumate de majoritatea noilor cinematografii: să regândească trecutul țării lor și să prezinte un portret al tinerilor contemporani cu ei.

De exemplu, István Szabó și-a prezentat filmele ca pe „autobiografia unei generații"**. *Vârsta viselor/ Álmodozások kora* (1964) portretizează o nouă tehnocrație socialistă: oameni tineri, încrezători în ei înșiși, care poartă haine sport vestice, își fac vacanțele la plajă și vorbesc despre aventurile lor amoroase în timp ce urmăresc filmări cu orori naziste. Szabó romanțează uneori viețile personajelor apelând la tehnici din Noul Val Francez, precum cadrele lirice în ralanti și referințele la Truffaut, însă pe măsură ce se derulează, filmul chestionează succesul material.

Următorul film al lui Szabó, *Tatăl/ Apa* (1966), sondează mintea personajului principal într-un fel caracteristic cinematografului european de artă. Ca în filmele lui Kluge și Straub, o joacă cu timpul are scopul să stârnească întrebări despre politică și istorie. Tako

---

* Citat în Jean-Pierre Jeancolas, „Le Cinema hongrois de 1963 a 1980", în Jean-Loup Passek, ed., *Le Cinéma hongrois* (Paris: Centrul Pompidou, 1979), p. 48.

** Citat în Graham Petrie, *History Must Answer to Man* (Budapesta: Corvina, 1978), p. 107.

# MIKLÓS JANCSÓ

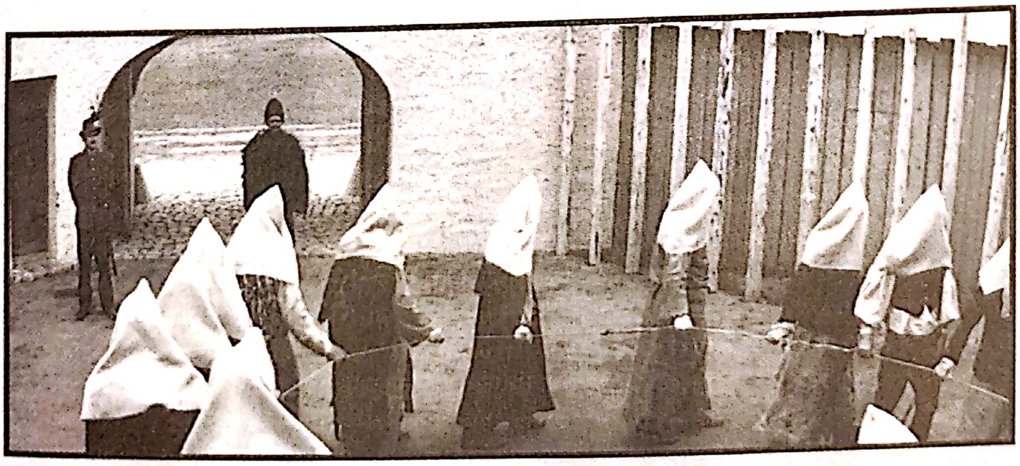
Miklós Jancsó a absolvit Academia Maghiară de Film în 1950, la vârsta de 29 de ani. După ce a făcut câteva scurtmetraje, a regizat un lungmetraj destul de convențional în 1958. Al doilea lungmetraj, *Cantata* (1962), povestea unui tânăr doctor care încearcă să-și repare relația cu tatăl său de la țară, era filmat în stilul lui Antonioni, o influență-cheie asupra lui Jancsó. Abia la mijlocul anilor 1960 s-a făcut remarcat ca autor distinctiv.

Filmele cele mai importante ale lui Jancsó s-au concentrat pe mișcări sociale din istoria tumultuoasă a Ungariei: Al Doilea Război Mondial, lovituri de stat militare și revolte populare. Cineastul pășește pe urmele cinematografului de montaj sovietic în construirea dramei din acțiuni colective și mișcări istorice. În filmele lui Jancsó, oamenii au prea puțină identitate psihologică. În schimb, devin emblematici pentru clasele sociale sau facțiunile lor politice. Drama rezultă din felul în care sunt prinși într-un proces istoric.

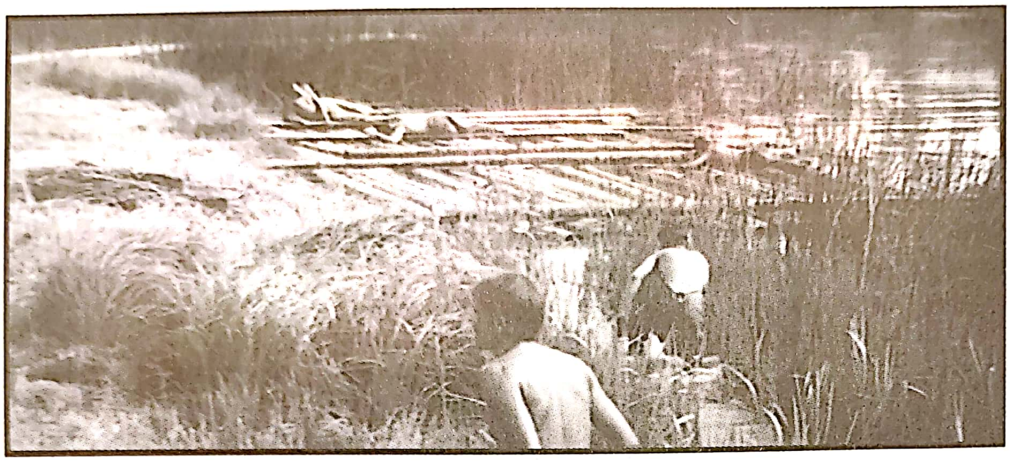
Distanțându-ne de personaje, filmele evită dispozitive subiective precum fantezia și refuză flashbackurile și *flashforward*-urile, scoțând în evidență afișări necosmetizate ale puterii. În *Roșii și albii/ Csillagosok, katonák* (1967), după ce o țărancă urmează fără să crâcnească ordinul unui ofițer cazac de a se dezbrăca, un superior apare și le ordonă succint trupelor să-l execute. În *Sărmanii flăcăi/ Szegénylegények* (1965), ocupanții austrieci îi promit unui țăran că va fi grațiat dacă găsește un partizan care a omorât mai mulți oameni decât el. Înainte să îndure tortura sau execuția, victimele trebuie să mărșăluiască în șir, să formeze cercuri, să se dezbrace, să se întindă pe jos sau să înoate într-un râu – cu alte cuvinte, să se conformeze unor ceremonii absurde care doar afișează supunerea la voința autorității. Provenind dintr-o generație zguduită de dezvăluirile atrocităților din timpul războiului și a lagărelor de concentrare naziste, Jancsó sugerează că puterea e exercitată prin umilire publică și printr-un control minuțios al corpului victimei.

Maniera regizorală a lui Jancsó e potrivită cu dramele sale. După *Așa am venit/ Így jöttem* (1965), a exploatat cadrele anormal de lungi; cadrele din *Liniște și strigăt/ Csend és kiáltás* (1968) durează în medie două minute și jumătate. Jancsó prezintă oscilațiile puterii moment cu moment, prin mișcări dinamice de aparat, care fac ca fiecare situație să fie fluidă și plină de tensiune. Ilustrarea unui singur cadru de Jancsó ar necesita mai multe pagini. În *Sărmanii flăcăi*, camera adesea atrage atenția asupra șabloanelor geometrice în căutarea partizanilor de către austrieci (**fig. 20.64**). *Roșii și albii* folosește atât vederi vaste ale peisajelor, cât și planuri medii, uneori înaintând, panoramând și transfocând în același timp (**fig. 20.65–20.70**).

Rar se îmbină în opera unui autor structura, stilul și tema atât de precis precum în a lui Jancsó. Construcția narativă și tehnica cinematografică prezintă un spectacol al puterii care e deopotrivă abstract la nivel simbolic și concret la nivel istoric. Acest cineast a devenit exemplul principal de originalitate artistică și seriozitate ce puteau fi atinse în industria est-europeană de film.

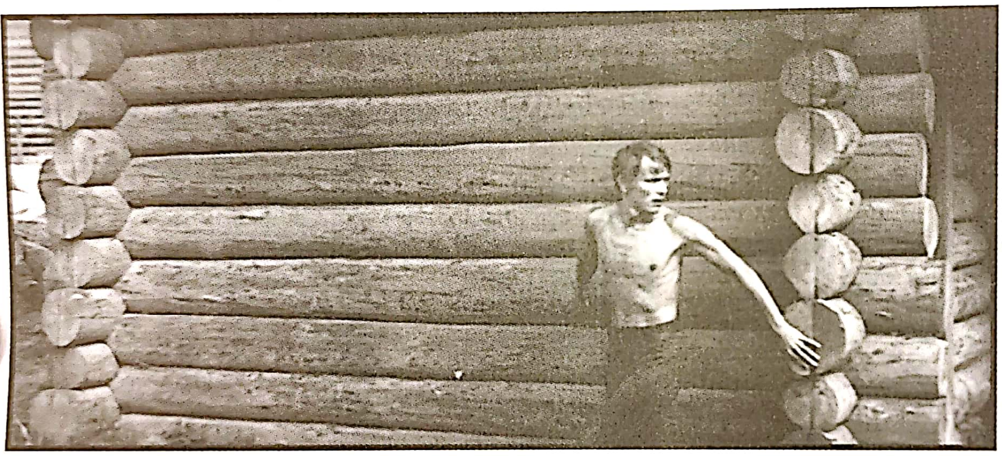


**20.64.** *Sărmanii flăcăi*: formele geometrice ale puterii și opresiunii umplu ecranul lat.

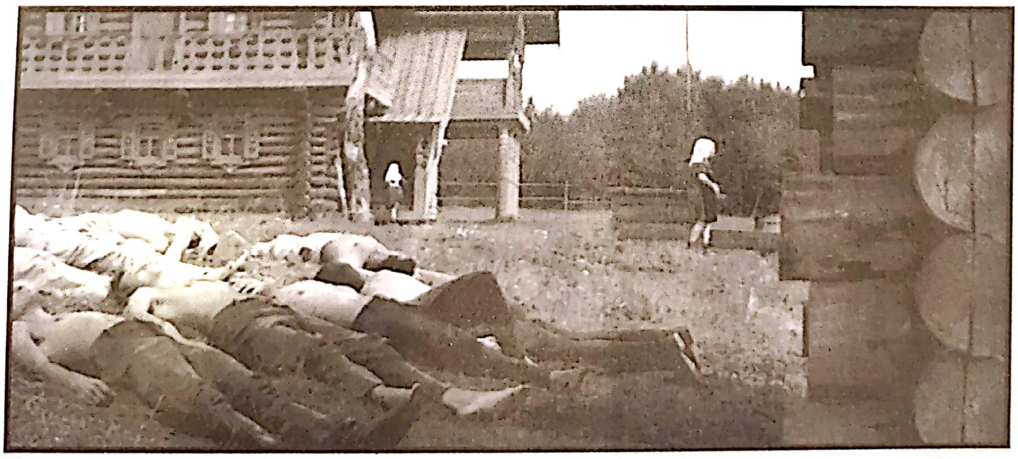


**20.65–20.70.** Fluiditatea plutitoare a cadrelor lungi ale lui Miklós Jancsó în *Roșii și albii*:

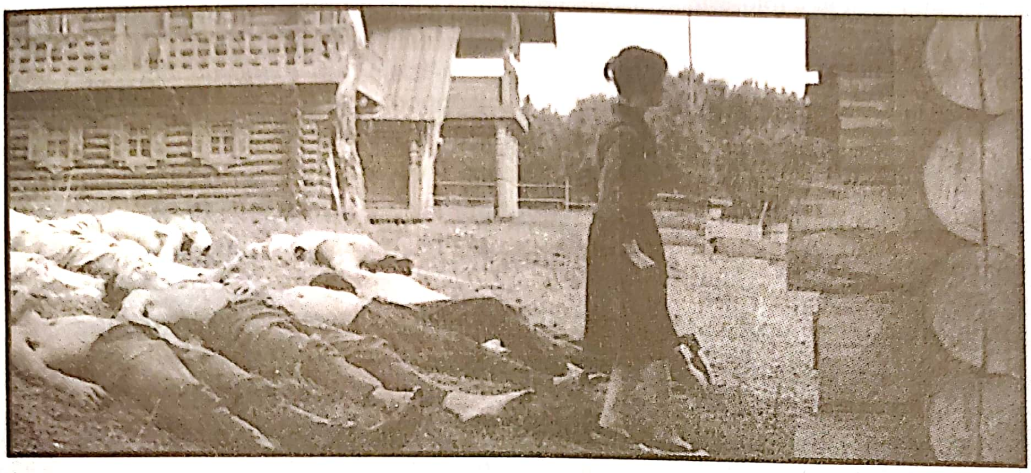
**20.65.** În timp ce tânărul fuge de soldații albi la marginea râului…



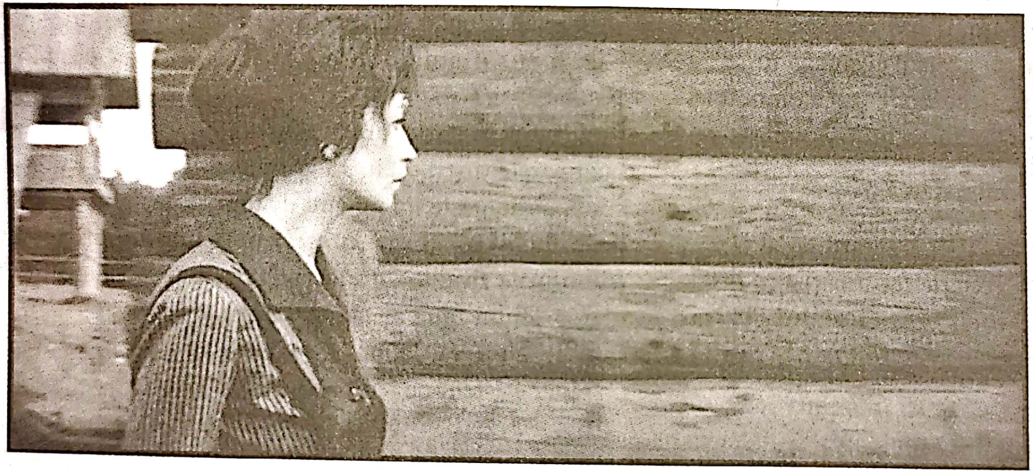
**20.66.** …ajunge la cabana spitalului…



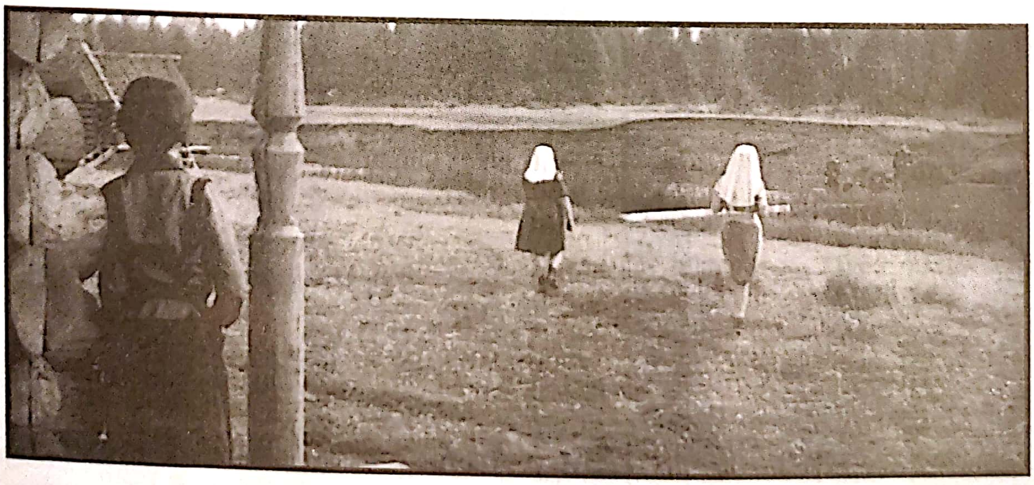
**20.67.** …și se ascunde între răniți…



**20.68.** ...înainte să apară o asistentă...



**20.69.** ...pe care camera o urmează până la colțul cabanei...



**20.70.** ...unde ea și celelalte asistente descoperă atrocitățile comise de albi la marginea râului.

crede că tatăl lui e erou de război, dar fiul descoperă că istoria e mai complicată. O influență reciprocă între memorie, vise, fantezie și istorie în experiența eroului creează ambiguitatea caracteristică a modernismului șaizecist. La fel cum *Hiroshima, dragostea mea* folosește buletinele de actualități atât pe post de documente, cât și drept comentariu simbolic, Szabó inserează filmări cu revoluția din 1956 în povestea lui, generând atât un efect moderat de colaj, cât și senzația plauzibilă că personajele sunt implicate în evenimentul istoric (**fig. 20.71, 20.72**). În încercarea lui de a îmbina preocupările tinerilor contemporani cu un studiu critic al trecutului național, Szabó personifică demersurile majorității regizorilor din noile valuri est-europene.

## NOUL VAL JAPONEZ

După ce o elevă de liceu e violată de un student mai grosolan, aceasta e de acord să seducă bărbați mai în vârstă ca să-i stoarcă de bani. Când rămâne gravidă, studentul obține bani pentru avortul ei culcându-se cu o femeie mai matură. În timp ce studentul e omorât în bătaie de o bandă, tânăra, luată cu autostopul de un bărbat, încearcă să evadeze și e târâtă spre moarte.

Având titlul adecvat de *Poveste crudă despre tinerețe/ Seishun zankoku monogatari* (1960), acest film al tânărului Nagisa Ōshima ar fi greu de recunoscut ca fiind japonez pentru cunoscătorii vestici ai lui Akira Kurosawa, Kenji Mizoguchi și Yasujiro Ozu. Și totuși, e un produs tipic pentru Noul Val Japonez. Mișcarea e cu atât mai remarcabilă, cu cât e una dintre puținele cinematografii noi create intenționat de o industrie a filmului.

**20.71.** În *Tatăl*, Szabó taie de la buletine de actualități ale revoluției maghiare din 1956...

**20.72.** ... la cadre cu eroii lui mărșăluind într-o mulțime (*Tatăl*).

## O industrie în căutarea tinereții

Studiourile japoneze s-au înhămat devreme la valorificarea tinereții. La jumătatea anilor 1950, nou-revigoratul film cu lupte de săbii li se adresa băieților adolescenți, în timp ce melodramele romantice erau concepute pentru adolescente. În 1956, *Huliganii Soarelui/ Taiyo no kisetsu* (1956), adaptat după un bestseller scandalos, a lansat un ciclu de filme numit „tribul soarelui“ (*taiyozoku*), în care tinerii răsfățați se dedică sexului și nelegiuirilor. Cel mai controversat film al „tribului soarelui“ a fost *Rodul nebuniei/ Kurutta kajitsu* (1956), în care frații petrec o vară cu jocuri de noroc, băutură și rivalitate erotică într-o stațiune pe litoral (**fig. 20.73**). Thrillerele cu crime, musicalurile rock'n'roll și chiar westernurile au devenit produse de bază pentru studiourile din linia a doua precum Nikkatsu și Toei.

Grație, în parte, prețului biletelor accesibil pentru buzunarele tinerilor, în 1958 mersul la cinema a crescut la puțin peste un miliard de intrări, un vârf postbelic. Shochiku, cel mai conservator studio, a observat triumfurile rivalilor și succesele de *box-office* ale cinematografului francez tânăr. Compania a decis să lanseze un Nou Val Japonez. În 1959, firma a promovat un tânăr asistent de regie, Nagisa Ōshima, și i-a permis

**20.73.** În *Rodul nebuniei*, îndrăgostiții își petrec noaptea într-o barcă cu vele. Băiatul e interpretat de Yujiro Ishihara, care a devenit cel mai mare star adolescent al Japoniei anilor 1950.

să-și regizeze propriile scenarii. Succesul primelor lui filme a încurajat Shochiku să promoveze alți asistenți. Nikkatsu i-a urmat exemplul, dându-le misiuni importante regizorilor proaspăt desemnați.

La început, filmele Noului Val Japonez au atras laudele criticilor și s-au dovedit oarecum populare în rândul publicului tânăr. Însă ele n-au putut opri o scădere în vânzările de bilete. Până în 1963, popularitatea televiziunii color a redus numărul de spectatori la jumătate față de nivelul din 1958. Studiourile au încercat cu disperare să recâștige publicul scăzând prețul biletelor, făcând mai multe filme violente de lupte cu săbii (de exemplu, seria cu spadasinul orb *Zatoichi*) și inaugurând noi genuri – filmul *yakuza* (parior-gangster) și filmul *pinku* (pornografie *softcore*). Câțiva dintre regizorii Noului Val au contribuit în mod particular la aceste curente, însă în scurt timp majoritatea cineaștilor și-au părăsit studiourile.

Cu doar câțiva ani mai devreme, asta ar fi echivalat cu renunțarea la cariera de cineast. Spre deosebire de țările europene, Japonia avea un sistem de studiouri puternic, integrat vertical, și până în anii 1960 nimeni nu putea să lucreze cu ușurință în afara lui. Mai mult, guvernul nu încuraja talentele proaspete prin subvenții sau premii. Însă obiceiul cinematografelor de a programa proiecții duble a creat o cerere mai mare pentru filme noi decât au reușit studiourile să acopere fără să piardă bani. În consecință, mulți regizori ai Noului Val au putut să-și înființeze companii de producție independente. Deși filmele cineaștilor tineri erau uneori distribuite de studiourile mari, un rol crucial îi revenea companiei Art Theater Guild (ATG), un lanț de cinematografe specializate. În 1964, ATG a început să finanțeze și să distribuie filme și a devenit un sprijin constant pentru generația Noului Val Japonez.

Precum tinerele cinematografii din alte părți, Noul Val Japonez a atacat tradițiile cinematografice mainstream. Structurile complexe cu flashbackuri, intruziunile fanteziei și simbolismului, precum și experimentele cu compoziția cadrului, culoarea, montajul și mișcările de cameră au devenit locuri comune. Regizorii trânteau compoziții stridente pe ecranul lat, iar filmarea din mână și montajul discontinuu ieșeau în evidență. Dar pentru că filmele japoneze mainstream deja exploraseră dinainte asemenea tehnici, e posibil ca acestea să fi fost mai puțin perturbatoare decât subiectele, temele și atitudinile reprezentate în operele Noului Val.

Niciun film de până la acel moment nu mai criticase atât de feroce societatea japoneză, dezvăluind oprimarea și conflictul din spatele imaginii unei națiuni liniștite și prospere. Jaful, crima și violul erau reprezentate cu nonșalanță. Regizorii etalau vulgaritatea eroilor și eroinelor lor, iar adesea critica era formulată în termeni politici. Regizorii japonezi au mers mai departe chiar decât contemporanii lor germani, arătând forțele autoritariste care continuă să le conducă țara chiar după instalarea unei presupuse democrații.

## Ōshima și alții

Toate aceste calități sunt evidente în opera lui Nagisa Ōshima. Precum contemporanul său Truffaut, înainte să regizeze a scris critică de film incendiară. Totuși, ca fost student activist, a dat articolelor lui o înclinație politică străină criticilor *auteuri* francezi. Ōshima deplângea sufocarea individului de către societatea japoneză în numele unei armonii superficiale. Milita pentru un cinema personal al „subiectului activ", unde regizorul exprima cele mai profunde pasiuni, anxietăți și obsesii. Această perspectivă, un clișeu în Vest și una dintre bazele cinematografului de artă postbelic, era o revelație în țara dominată de colectiv și de tradiție a lui Ōshima. Împreună cu omologii săi din Noul Val, el a creat cinematograful japonez modernist postbelic.

Ōshima a întrevăzut licăriri de „subiectivitate activă" în valul de proteste studențești de la sfârșitul anilor 1950 care se opuneau înnoirii Tratatului de Securitate SUA–Japonia (cunoscut ca „Ampo"). Pentru prima oară, japonezii și-au abandonat rolul consfințit de trecerea timpului de suferinzi obedienți și s-au văzut capabili să-și schimbe soarta. Însă Ōshima s-a convins repede că demonstrațiile Ampo n-au dus decât la deziluzii. A mers pe urmele acestui proces în *Noapte și ceață în Japonia*/ *Nihon no yoru to kiri* (1960), o critică usturătoare a Partidului Comunist și a stângii studențești. Ōshima întretaie activitățile politice studențești din anii 1950 cu protestele împotriva tratatului Ampo din 1960, schimbându-le ordinea ca să reiasă paralele. El încadrează cele două scheme temporale într-o ceremonie de nuntă care simbolizează renunțarea cinică la idealurile politice. Shochiku a pus la sertar *Noapte și ceață în Japonia* aproape imediat după premieră. Ōshima a acuzat studioul că se pleacă la presiunile politice după recentul asasinat al unui lider socialist. Ca semn de protest, a părăsit Shochiku, cu toate că mai multe dintre filmele lui ulterioare au fost produse de aceeași companie.

Prin intermediul acestor filme și al altora, Ōshima a explorat în ce fel dorințele individuale, oricât de deformate, dezvăluie rigiditatea autorității politice. Prezentarea fără menajamente pe care a făcut-o criminalității, alienării și erotismului rămân și azi tulburătoare. Mai mult decât atât, Ōshima a refuzat să cultive un stil identificabil. *Poveste crudă despre tinerețe* încadrează majoritatea secvențelor în cadre medii și prim-planuri strânse, descentrate (**fig. color 20.9**). *Noapte și ceață în Japonia*, cuprinzând doar patruzeci și cinci de cadre, se bazează pe mișcările derutante ale unei camere care se mișcă rapid, perturbând o compoziție teatrală armonioasă (**fig. 20.74**). *Violență în plină zi/ Hakuchû no tôrima* (1966), din contră, folosește o mizanscenă și un stil naturaliste, în aproximativ 1 500 de cadre. Stilul fiecărui film, susținea Ōshima, deriva din sentimentele și atitudinile lui curente.

Alți regizori au găsit metode mai convenționale de stilizare, exprimând totuși un grad de critică socială. Hiroshi Teshigahara, asociat cu un grup suprarealist, și romancierul Kōbō Abe au avut un succes internațional cu *Femeia nisipurilor/ Suna no onna* (1963). Această poveste a unui bărbat captiv într-o groapă imensă cu nisip împreună cu o femeie misterioasă a fost interpretat în mare măsură ca o alegorie despre cum o societate aridă poate fi depășită prin erotism primar (**fig. 20.75**).

Alți doi regizori ai Shochiku au ajutat la statornicirea Noului Val. Masahiro Shinoda, care-l asistase pe Ozu și îl admira pe Mizoguchi, și-a început cariera cu un film despre studenți revoluționari (*Lacul uscat/ Kawaita mizuumi*, 1961), dar a devenit cunoscut în principal pentru *Floare palidă/ Kawaita hana* (1964), o poveste cu interlopi care conține și critică politică. Shinoda a avut în continuare o carieră lungă de regizor mainstream.

Alt talent de la Shochiku, Yoshishige Yoshida (mai târziu cunoscut ca Fuji Yoshida), era mai idiosincrazic. Yoshida a fost promovat ca regizor după ce opera timpurie a lui Ōshima a avut succes. La rândul lui, a început cu filme despre tineri alienați care recurg la fapte criminale și droguri (*Bun de nimic/ Rokudenashi*, 1960; *Evadare din Japonia/ Nihon dasshutsu*, 1964). Yoshida și-a găsit succesul popular cu *Izvoarele Akitsu/ Akitsu onsen* (1962), o melodramă elegantă, surprinzător de convențională. E despre o femeie evlavioasă care, după ce îngrijește un bărbat tuberculos până la însănătoșire, se trezește respinsă de el când acesta se afundă în alcoolism. Soarta ei capătă rezonanță politică în momentul în care se hotărăște să-și refacă viața, după înfrângerea Japoniei, doar ca să ajungă la concluzia că Japonia postbelică distruge orice urmă de dragoste.

*Izvoarele Akitsu* a fost un proiect lansat de tânăra vedetă Mariko Okada. La scurt timp, ea și Yoshida s-au căsătorit și au colaborat la proiecte ale studioului înainte să plece de la Shochiku. În alianță cu ATG, au demarat proiecte independente abordate dintr-un unghi feminist, precum *Femeia lacului/ Onna no mizûmi* (1966) și *Aventura/ Jôen* (1967).

Yoshida nu atingea de regulă extremele stilistice ale lui Ōshima, însă împreună cu Okada au migrat spre un cinema perturbator, agresiv, cu *Eros + Masacru/ Erosu purasu gyakusatsu* (1970). Acest film, de aproape cinci ore în versiunea originală, pleda pentru un individualism pasional care contesta o societate ce punea colectivul mai presus de orice. În Japonia zilelor noastre, Eiko, o femeie emancipată sexual, plănuiește să realizeze un film. Firul narativ despre ea, presărat cu episoade simbolice, alternează cu viața lui Noe Ito, o feministă a anilor 1910 care devine amanta unui anarhist. Intriga culminează cu trei versiuni diferite ale uciderii iubitului lui Ito. Precum mulți regizori japonezi, Yoshida realiza compoziții descentrate pentru ecranul lat anamorfic, dar aici a dus tendința la extrem (**fig. 20.76**). *Eros + Masacru* a fost primul dintr-o trilogie dedicată atacării tradiției sociale japoneze. (*Purgatoriu eroic/ Rengoku eroica*, 1970; *Lovitură de stat/ Kaigenrei*, 1973).

**20.74.** Stângiștii care dezbat, filmați cu teleobiectiv în cadre înghesuite (*Noapte și ceață în Japonia*).

**20.75.** În *Femeia nisipurilor*, încercarea protagonistului de a se strecura din groapa cu nisip declanșează o avalanșă.

Aproape de perspectiva politică a lui Ōshima era celălalt mare regizor lansat de Noul Val Japonez, Shōhei Imamura. Declarându-și interesul pentru „partea de jos a corpului uman și partea de jos a structurii sociale“*, Imamura și-a propus să capteze regiunile uitate ale Japoniei, clasele oprimate și impulsurile libidinale.

Ca tânăr regizor la Nikkatsu, Imamura a fost asociat cu Noul Val în principal prin nerușinat de satiricul *Porci și nave de luptă/ Buta to gunkan* (1961). Această poveste a unui adolescent interlop a cărui bandă crește porci, hrănindu-i cu gunoi obținut de pe piața neagră, e mai puțin stilizată decât operele din aceeași perioadă ale lui Ōshima, dar critica politică rămâne incisivă. Prezentând o societate de escroci, prostituate și mame nerăbdătoare să-și vândă fiicele soldaților americani, Imamura îi echivalează pe japonezi cu porcii care se hrănesc din resturile rămase de la navele americane de război (**fig. 20.77**).

La fel ca bărbații lui Ōshima, cei din filmele lui Imamura sunt în mod caracteristic conduși de dorințe perverse antisociale, însă el adesea își privește mai batjocoritor eroii, ca în *Pornografii/ Erogotoshi-tachi yori: Jinruigaku nyûmon* (1966). Ultima secvență din *Porci și nave de luptă* propune personajul central tipic pentru Imamura în femeia dură care luptă pentru ea însăși într-o lume dominată de bărbați. *Femeia-insectă/ Nippon konchûki* (1963) celebrează pragmatismul celor trei generații de femei postbelice care apelează la prostituție și furt ca să câștige un grad de independență.

Noul Val Japonez le-a adus recunoaștere multor altor cineaști, atât regizorilor mai în vârstă precum Kaneto Shindo (notabil pentru *Insula/ Hadaka no shima*, 1960), cât și unor talente mai tinere precum Susumu Hani (*Băieți răi/ Furyô shônen*, 1960; *Ea și el/ Kanojo to kare*, 1963). În plus, a creat un climat de

**20.76.** Într-o compoziție radical descentrată, cele două planuri temporale din *Eros + Masacru* se intersectează: Eiko din prezent o intervievează pe Noe, care a apărut în mod misterios în Tokioul modern.

**20.77.** *Porci și nave de luptă:* eroul rebel mitraliază o stradă dintr-un oraș.

---

* Citat în Audie Bock, *Japanese Film Directors* (Tokio: Kondansha, 1978), p. 293.

acceptare a experimentului. Koji Wakamatsu a exploatat genul *pinku* în filme sângeroase și stilizate precum *Violul îngerilor în alb/ Okasareta hakui* (1967). Filmele de la Nikkatsu ale lui Seijun Suzuki, pline de umor negru și exagerări de bandă desenată, l-au făcut o figură-cult în rândul publicului tânăr. Compozițiile scandaloase și schemele cromatice ale lui Suzuki transformau melodrama standard, plasată în clasele de jos ale societății, și legendele gangsterești în abstracțiuni delirante (**fig. color 20.10**). Directorii studiourilor erau îngrijorați de descoperirea că Noul Val pe care l-au creat a obișnuit publicul tânăr să se aștepte la inovații formale extravagante și la atacuri asupra autorității până și de la produsele de duzină ale studiourilor.

## BRAZILIA: CINEMA NÔVO

La finalul anilor 1950, tinerii cinefili din Rio de Janeiro au început să se întâlnească la cinematograf și în cafenele. Curioși să afle mai multe despre clasicii hollywoodieni și despre filmele de artă europene, acești bărbați tineri scriau articole pledând pentru o schimbare a felului în care se face cinema. Când li s-au oferit locuri de muncă în industria comercială, au lansat o mișcare: *Cinema Nôvo*, termenul portughez pentru „Noul Cinema".

În linii mari, istoria Cinema Nôvo se conformează celei a multor cinematografii tinere, în special a Noului Val Francez. Și totuși, deosebirile sunt frapante. Cu toate că Brazilia era în multe feluri o țară occidentalizată, rămânea fără doar și poate o parte din ceea ce se numea atunci Lumea a Treia. Cinefilii, mai angajați politic decât omologii lor din Franța, voiau ca filmele realizate de ei să le vorbească celor marginalizați din țara natală – minorităților etnice, țăranilor și muncitorilor fără pământ. Influențați de neorealismul italian și de Noul Val Francez, regizorii au încercat să înregistreze dilemele și aspirațiile națiunii lor.

Cinema Nôvo îmbina istoria și mitul, obsesiile personale și problemele sociale, realismul documentar și suprarealismul, precum și modernismul și folclorul. Amestecând aceste ingrediente, Cinema Nôvo amintea de mișcarea modernistă braziliană a anilor 1920. Se potrivea și cu experimentele literare contemporane și cu *teatrul oprimaților* al lui Augusto Boal. Regizorii tineri au format o legătură între noile cinematografii vestice de la începutul anilor 1960 și mișcările ulterioare din Lumea a Treia (vezi Capitolul 23).

### Susținerea guvernului și noii regizori

Cea mai populată țară a Americii de Sud, Brazilia avea o topografie întinsă de la zone arse de secetă la plaje tropicale. Populația includea grupuri cu origini africane, amerindiene, europene și din Orientul Îndepărtat. Printr-o politică de „naționalism de dezvoltare", președintele João Goulart a încercat să unifice și să modernizeze țara. Planul lui pentru a ajunge la capitalismul industrial impunea ca oamenii să recunoască înapoierea țării. Deși atacat și dinspre dreapta, și dinspre stânga, Goulart susținea multe inițiative culturale liberale.

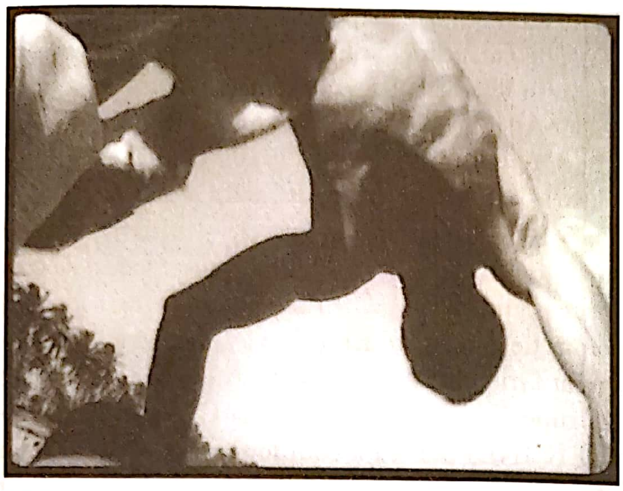
Cinema Nôvo a fost un asemenea demers. Nelson Pereira dos Santos se făcuse deja remarcat cu neorealistul *Rio 40 de grade/ Rio, 40 Graus* (1955) și urma să fie implicat ca producător, monteur și, totodată, să fie o inspirație pentru un grup de bărbați mai tineri care veneau din școli de cinema sau din critica de film. Precum mulți regizori ai Noilor Valuri de dinaintea lor, cineaștii Braziliei și-au încercat mâna mai întâi cu scurtmetraje. Ruy Guerra, Glauber Rocha și Joaquim Pedro de Andrade au făcut scurtmetraje cât erau adolescenți și la douăzeci și ceva de ani. Lungmetrajul-omnibus *De cinci ori Favela/ Cinco vezes Favela* (1962) includea episoade realizate de Carlos Diegues, de Andrade și alții. De-a lungul unui an, au început să apară caracteristici distinctive ale Cinema Nôvo. Inspirându-se din resursele stilistice ale altor cinematografii – cameră din mână, transfocări, planuri-secvență, momente dramatice jucate sec, timpi morți, salturi ambigue între fantezie și realitate –, acești regizori au produs opere critice din punct de vedere politic.

Multe filme se concentrau pe viața din afara orașelor. *Furtuna/ Barravento* al lui Glauber Rocha e amplasat în Bahia. Firmino se întoarce de la oraș și vrea să-i convingă pe pescari să se elibereze de servitutea lor față de proprietarul plaselor. Totodată, intră în conflict cu Aruan, un om sfânt de-ai locului (**fig. 20.78**). Într-un final, Aruan devine noua forță a conștiinței sociale.

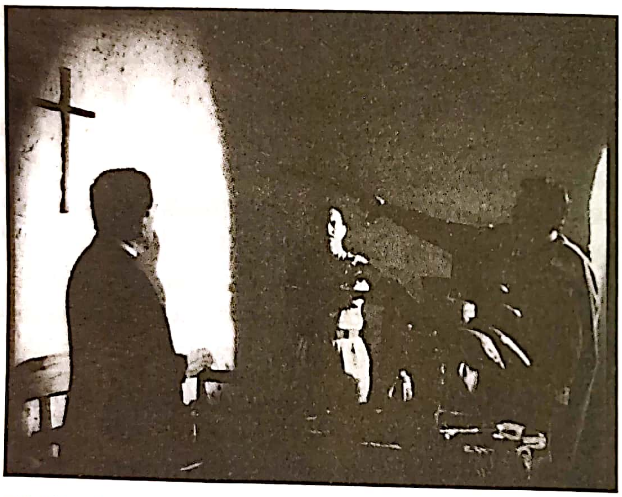
Următorul film al lui Rocha, *Dumnezeu și diavolul pe pământul Soarelui/ Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963), e și mai discontinuu. Plasat în *sertão*, câmpia neroditoare din nord-vestul Braziliei, arată oprimarea țăranilor de către lideri religioși mesianici și bandiți violenți. Între cele două forțe stau discipolul credul Manuel și pistolarul Antonio das Mortes (**fig. 20.79**). Povestea e modelată după balade folclorice, iar cântecele comentează acțiunea ironic. Când Antonio îl omoară pe banditul Corisco, un cor cântă „Puterea poporului e cea mai mare putere" și imediat urmează un cadru îndelungat cu Manuel și soția lui gonind de-a lungul pustietății. „Filme triste, urâte... Filme care zbiară de disperare acolo unde rațiunea nu triumfă întotdeauna"* – descrierea făcută de Rocha stilului din această perioadă a filmelor Cinema Nôvo se potrivește perfect operei lui.

Nelson Pereira dos Santos s-a apropiat de viața țăranilor într-un mod mai auster în *Vieți aride/ Vidas secas* (1963). Adaptat după un roman clasic, filmul urmărește încercările lui Fabiano să găsească de lucru în timpul secetei din anii 1940. Secvențele de început dedramatizate, aproape mute, prezintă călătoria anevoioasă a familiei lui prin aridul *sertão* (**fig. 20.80**). Pe durata filmului, familia primește numai fărâme de oferte de lucru, dar Fabiano e arestat pe nedrept și bătut. Filmul se încheie la fel cum începuse, cu imagini cvasidocumentare cu familia în curs de migrație.

Ruy Guerra a făcut unul dintre cele mai timpurii filme din Cinema Nôvo, *Cei fără scrupule/ Os Cafajestes* (1962), dar a ajuns faimos cu *Puștile/ Os Fuzis* (1963). Într-un oraș urgisit de foame ajung soldați care vor păzi depozitul moșierului. În timp ce sătenii înfometați spun rugăciuni sperând la miracole, soldații își pierd timpul îmbătându-se, trăgând cu pușca și povestind cu camionagiul Gaucho. În punctul culminant al filmului, Gaucho pornește o rebeliune care eșuează. Guerra folosește prim-planuri izbitoare realizate cu obiective grandangulare împreună cu planuri largi, care dramatizează alinierea forțelor politice (**fig. 20.81**).



**20.78.** *Furtuna* e filmat cu o cameră din mână, cu transfocări dese, dinamizând lupta/dansul *capoeira* dintre Firmino și Aruan.



**20.79.** Angajat de un latifundiar și de un preot să-l ucidă pe agitatorul mistic Sebastiao, Antonio das Mortes ochește adevărata lui țintă în *Dumnezeu și diavolul pe pământul Soarelui*.

**20.80.** Camera din mână urmărește căutarea fără sfârșit a familiei după un cămin în *Vieți aride*.

**20.81.** *Puștile*: țăranii sunt ținuți departe de un camion întreg de ceapă și speriați de soldați, rămân pasivi.

---

* Randal Johnson and Robert Stam, ed. *Brazilian Cinema* (Austin: University of Texas Press, 1982), p. 70.

Diferențele stilistice dintre aceste filme dezvăluie influența teoriei europene asupra autorilor. Imaginile lui Guerra, clare și concepute în profunzimea câmpului, dedramatizarea decolorată practicată de Pereira dos Santos și transfocările flamboaiante însoțite de tăieturi bruște ale lui Rocha fac din fiecare film produsul unei sensibilități distinctive. Majoritatea regizorilor din Cinema Nôvo l-au urmat pe Rocha în a vedea teoria autorilor ca un mijloc al criticii politice. El a considerat auctorialitatea cinematografică drept o reacție la dominația Hollywoodului; realizarea unor filme idiosincrazice era în sine un act revoluționar.

Popularitatea mondială obținută de muzica samba și bossa nova, alături de construirea capitalei futuriste Brasília au ajutat la promovarea Cinema Nôvo ca expresie a unei țări energice, în curs de modernizare. Mai concret, filmele se orientau către ideologia lui Goulart, a trezirii conștiinței. Ele îi arătau pe brazilienii din mediul rural oprimați de analfabetism, de traiul la limita subzistenței și de conducerea armatei și a clerului. Filmele *sertão* ilustrează ceea ce Rocha numea o „estetică a foamei“, revelația că multe secole de suferință pot culmina cu o explozie de rebeliune cathartică. „Cinema Nôvo arată că modul de manifestare obișnuit al înfometaților este violența.“*

## Loviturile de stat și cinematograful

Reformele președintelui Goulart au stârnit frica în cercurile conservatoare. În 1964, armata a preluat puterea. Timp de peste două decenii, Brazilia urma să fie condusă de generali. Și totuși, arta care conținea critică politică a înflorit. Regizorii Cinema Nôvo au continuat să lucreze și alți cineaști tineri au intrat în industrie.

Mai mulți regizori ai Cinema Nôvo au reflectat asupra eșecului guvernului Goulart. Filmele lor se concentrează adesea asupra intelectualului torturat, deconectat atât de burghezie, cât și de popor. *Bravul luptător/ O Bravo Guerreiro* (1967) al lui Gustavo Dahl se încheie cu un politician idealist pe cale să se împuște în cerul gurii. Rocha a oferit acestei disperări o abordare extravagantă în *Pământ în transă/ Terra em transe* (1967). În țara ficțională Eldorado, un mit politic se derulează în conștiința delirantă a unui poet revoluționar. *Pământ în transă* e o interogare suprarealistă a rolului politic al artistului, culminând cu o secvență eisensteiniană: în timp ce polițiștii trag în poet, clericii și oamenii de afaceri dau o petrecere asurzitoare.

Cultura braziliană avansa. Universitățile începeau să ofere cursuri de film, un festival anual fusese inaugurat în Rio și apăreau noi reviste. Prăbușirea companiilor Atlantida și Vera Cruz (vezi *Brazilia și Argentina*, din Capitolul 18) păruse să blocheze calea către o industrie națională de film, dar atât Goulart, cât și succesorii lui militari au sponsorizat inițiative de stat menite să o reclădească. Legislația dicta scutiri de taxe, prețuri uniforme pentru bilete și cote mai mari de proiecție pentru produsele locale. În 1961 a fost inaugurat Grupul Executiv al Industriei Cinematografice (Grupo Executivo da Industria Cinematografica – GEICINE) pentru a coordona reglementările din domeniul filmului. În 1966, GEICINE a fost absorbit în Institutul Național al Cinematografiei (Instituto Nacional do Cinema – INC), care susținea producția prin împrumuturi și prime. Cinema Nôvo a avut o influență puternică asupra agenției. INC facilita, de asemenea, coproducții care au sporit semnificativ producția națională de film.

Această extindere a fost ajutată de o întorsătură bruscă a evenimentelor politice. Pe măsură ce a crescut inflația în 1967 și 1968, s-au intensificat și grevele și protestele. A avut loc o a doua lovitură de stat, aducând la putere ofițeri militari de dreapta. Aceștia au promulgat o legislație care restrângea libertățile civile și dizolva partidele politice. Forțele de stânga au lansat un război urban de gherilă și, între 1969 și 1973, Brazilia a fost un câmp de luptă între teroriști și regimul militar.

Ca de obicei, Rocha a reacționat cu un comentariu rapid la condițiile contemporane. *Dragonul rău împotriva sfântului luptător/ O Dragão da maldade contra o santo guerreiro*, cunoscut și ca *Antonio das Mortes* (1969), revine la subiectul din *Dumnezeu și diavolul pe pământul Soarelui*, dar acum misticul și banditul sunt văzuți drept forțe ale binelui, în timp ce asasinul cu sânge-rece Antonio das Mortes simbolizează noul regim. Țăranii nu mai sunt victimele ținute în beznă; revoluțiile se nasc din ritualuri folclorice, precum teatrul și festivalul. De aceea, tehnica lui Rocha e mai stilizată. Poporul devine publicul, în timp ce adversarii își rezolvă conflictul într-o arenă goală, semiteatrală (**fig. 20.82**).

Ca parte a planului guvernului militar de a centraliza activitățile culturale, reglementările din domeniul cinematografiei au fost reluate. Cenzura a devenit mult mai drastică. În 1969, a fost înființată o agenție cu scopul de a controla realizarea filmelor. Întreprinderea Braziliană a Filmului (Empresa Brasileira de Filmes – Embrafilme) avea misiunea să organizeze

---

* *Ibid.*

**20.82.** *Antonio das Mortes:* în piața centrală, Antonio și banditul recreează lupta care a constituit punctul culminant în *Dumnezeu și diavolul pe pământul Soarelui.*

exportul de filme și să finanțeze producția, un rol similar cu al CNC-ului francez. Împrumutând cu dobândă mică firmelor care avuseseră succes, Embrafilme a ajutat la creșterea producției până la un apogeu postbelic de 91 de filme în 1971. Agenția urma să absoarbă INC și să stimuleze succesul exporturilor braziliene din anii 1980.

## Tropicalism și canibalism

Deși producția era în floare, represiunea politică a alungat din țară mulți artiști. Regizorii Cinema Nôvo care au rămas și-au schimbat în feluri distincte modul de a face filme. O tendință care cuprinsese deopotrivă muzica și teatrul se numea „tropicalism". Aceasta era o celebrare comică și grotescă a culturii populare indigene. În locul insistenței didactice asupra înapoierii vieții rurale, caracteristice pentru Cinema Nôvo, tropicalismul considera cultura folclorică un izvor de vitalitate și înțelepciune. De exemplu, *Macunaíma* (1970) de Joaquim Pedro de Andrade e o epopee comică exuberantă care amestecă mituri braziliene și satiră contemporană. Filmat în imagini color strălucitoare, plin de poante suprarealiste și schimbări de ton abrupte, *Macunaíma* a devenit primul film Cinema Nôvo care a atras un public larg.

Pe parcursul lui *Macunaíma*, eroul leneș, cu iluzii deșarte, se confruntă cu canibalismul ca posibilă cale de răzbunare pe dușmani. Acest motiv, un ecou al mișcărilor literare din anii 1920, a devenit un alt element al operelor Cinema Nôvo din aceeași perioadă. Metafora canibalismului arăta cum cultura braziliană autentică încorpora, nesățioasă, influențele coloniale. În *Ce gustos era francezul meu/ Como Era Gostoso o Meu Francês* (1972), prin tehnica lui Pereira dos Santos de cinema direct îmbinat cu narațiune din *off*, e arătat un colonialist francez luat ostatic de tribul Tupinambá. I se permite să trăiască printre ei până când va fi executat și mâncat. Filmul insistă satiric pe dinamicile culturale și economice ale imperialismului, ca de exemplu când colonistul lacom și negustorul alb deschid un mormânt ca să caute comori (**fig. color 20.11**).

Atât tropicalismul, cât și canibalismul se înscriau în tradiția braziliană a „stângii festive", care omagia în mod tradițional cultura populară. Rocha vedea în aceste calități o cale prin care cineaștii puteau angrena miturile și îi puteau ghida pe oameni către „eliberare anarhică"*. Tendințele acestea puteau ajunge la un public mai larg decât o puteau face realismul tăios sau experimentele flamboaiante ale eforturilor timpurii din Cinema Nôvo. Concurența din partea serialelor de televiziune și a comediilor erotice (*pornochanchada*) a pus și ea presiune asupra cineaștilor să facă opere mai accesibile, bazate pe spectacol.

Pe măsură ce Cinema Nôvo devenea un cinema de prestigiu, dobândind ajutor financiar de la INC și Embrafilme, a început să fie contestat de o formă mai extremă de avangardă. Universitățile, cinecluburile și arhivele au început să proiecteze mostre de *udigrudi*, sau „underground". *Banditul luminii roșii/ O Bandido da Luz Vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla, *Bla Bla Bla* (1968), de Andrea Tonacci, și *Am ucis familia și m-am dus la cinema/ Matou a Família e Foi ao Cinema* (1969) al lui Julio Bressane erau atacuri virulente asupra bunului-gust. Secvențe macabre de crimă și vomitat erau înregistrate cu o tehnică intenționat nefinisată. Această autoproclamată „estetică a gunoiului" ridiculiza feroce estetica foamei și multe secvențe parodiau filme de Rocha, Guerra și colegii lor. Cinema Nôvo, știrbit de exil sau de cooperare cu industria de film controlată de stat, nu mai era o forță disruptivă.

Diegues și Guerra au continuat să facă filme de critică politică din exil. Rocha a devenit și mai militant. A denunțat influențele formatoare ale Cinema Nôvo – neorealismul și Noul Val Francez –, declarând că revoluția Lumii a Treia va răsturna atât Hollywoodul, cât și tradiția europeană a autorilor reprezentată de

---

* În Sylvia Pierre, *Glauber Rocha* (Paris: *Cahiers du Cinéma*, 1987), p. 139.

Jean-Luc Godard, Roberto Rossellini și Serghei Eisenstein. În această poziție reverberau manifestele pentru „cinema imperfect" și „al Treilea Cinema" din aceeași emisferă.

Cu ani în urmă, Rocha și colegii lui, în formularea lui Diegues, „făceau filme politice când Noul Val [Francez] vorbea tot despre iubire neîmpărtășită".* Cinefilii tineri din Rio au contribuit la lansarea unei tradiții a modernismului politic care s-a răspândit în toată lumea în deceniul următor, după cum vom vedea în Capitolul 23.

Modernismul cinematografic, revigorat în deceniul de după Al Doilea Război Mondial, a devenit și mai vizibil între anii 1958 și 1967. În timp ce regizorii deja cunoscuți consolidau mișcarea, tinerii autori experimentau cu tehnici inovatoare și le aplicau unor subiecte noi. Acum, filmele cinematografului de artă erau cel mai probabil fragmentare și non-liniare în timp și spațiu, provocatoare și enigmatice în narare, ambigue în implicațiile lor tematice.

În plus, multe cinematografii tinere erau în mod explicit și critice la nivel politic. În acest sens, Noul Val Francez rămăsese în urmă. În afara Franței, mulți cineaști luau cu asalt mituri despre istoria națională, priveau cu ochi critic condițiile sociale contemporane, celebrau rebeliuni împotriva autorității și disecau mecanismele de represiune. Regizori mai maturi precum Resnais și Jancsó și talente tinere precum Godard, Pasolini, Straub, Kluge, Chytilová, Makavejev, Ōshima și Rocha turnau fundațiile unui „modernism politic". Această tendință va deveni centrală pentru cinemaul internațional în deceniul de după 1968.

---

* Citat în Johnson & Stam, *Brazilian Cinema*, p. 33.

## CAPITOLUL 21

# DOCUMENTARUL ȘI FILMUL EXPERIMENTAL ÎN EPOCA POSTBELICĂ, ÎNTRE 1945 ȘI JUMĂTATEA ANILOR 1960

În cele două decenii de după Al Doilea Război Mondial, documentarul și filmul de avangardă au trecut prin schimbări majore. Noi tehnologii și instituții au modificat baza cinematografiei independente. Aceste transformări erau adesea legate de succesul cinemaului de artă comercial și de apariția noilor valuri.

Atât cineaștii de film documentar, cât și cei de avangardă au reînnoit ideea unui cinema personal. În anii 1930, Războiul Civil din Spania, procesele măsluite ale lui Stalin împotriva foștilor săi colaboratori din Moscova și expansiunea fascismului și a militarismului au condus la genocid și la conflagrație mondială. După 1945, mulți artiști au trecut de la angajare politică (vezi Capitolul 14) la o viziune bazată pe expresie individuală. Acest impuls, cel mai vizibil în extinderea expresionismului abstract în SUA și în Europa, era de găsit, de asemenea, în filmul experimental. Până și documentarul postbelic a devenit un vehicul pentru credințele și sentimentele cineaștilor într-o proporție mai mare decât fusese până atunci.

În plus, exista un nou interes pentru a surprinde evenimente imprevizibile cu aparatul de filmat. Înainte de anii 1950, majoritatea filmelor documentare căutaseră în primul rând să controleze hazardul. Se putea întâmpla ca cineastul să înregistreze ceva obișnuit sau accidental, însă acel material era apoi integrat imperceptibil într-o structură semantică mai largă prin montaj și comentariu din *off*. Majoritatea cineaștilor marcanți de film documentar, de la Dziga Vertov și Robert Flaherty la Pare Lorentz și Humphrey Jennings, au recurs la tehnici care implicau un grad mai mare de control, precum înscenarea unor momente pentru cameră. Însă neorealismul, mai ales la nivelul declarațiilor lui Cesare Zavattini, văzuse adevărul evenimentului necontrolat. În anii 1950, echipamentul de sunet și camerele portabile le-au permis cineaștilor de film documentar să elimine artificiul comentariului din *off* și structura planificată de dinainte, creând un cinema care avea în centru momentul spontan.

În același timp, artiștii de avangardă au revitalizat mișcarea Dada și concepțiile suprarealiste despre accidentul revelator. John Cage, de pildă, a compus piese muzicale care încorporau elemente de hazard și sunete ambientale. Compoziția sa „Imaginary Landscape No. 4“ („Peisaj imaginar nr. 4“, 1951) era alcătuită din douăsprezece radiouri care transmiteau programele unor posturi la întâmplare. Cineaștii experimentali postbelici, precum și cei care activau în alte arte, adesea adaptau ideile lui Cage prin includerea de accidente în expresia personală. Anomalii norocoase de lumină sau culoare puteau deveni parte dintr-o formă mai amplă. Până la finalul anilor 1950 și începutul anilor 1960, tipul de obiectivitate scontat de documentariști a pătruns, de asemenea, în avangardă. În opera grupului Fluxus și a lui Andy Warhol, artistul nu mai exprima sentimente de ordin personal, ci mai curând îi invită pe spectatori să examineze cu atenție un proces sau să fie martorii unei scene improvizate. Cum această abordare risca să ducă la plictis, artiștii de avangardă, la fel ca cineaștii de documentar care împărtășeau această viziune, îi cereau publicului să accepte un cinema care refuza să stârnească și să satisfacă apetitul narativ alimentat de Hollywood.

## SPRE UN DOCUMENTAR PERSONAL

După încheierea războiului, cea mai importantă parte a cinematografiei documentare a rămas în mâinile marilor instituții. Pathé, organizațiile de știri și studiourile hollywoodiene arătau în cinematografe buletine de actualități și filme de informare. Agențiile guvernamentale din multe țări sprijineau departamentele de documentar, care produceau filme de informare și de propagandă pentru școli și organizații civice. Corporațiile finanțau filme care promovau anumite produse, ca, de pildă, Shell Oil, care a sprijinit filmul liric al lui Flaherty *Povestea din Louisiana/ Louisiana Story* (1948).

Începând cu cea de-a doua jumătate a anilor 1950, sălile de cinema au difuzat mai puține documentare. Știrile televizate au înlocuit actualitățile săptămânale, iar studiourile au încetat să le mai producă. Însă televiziunea furniza totodată și o nouă piață. De pildă, dacă înainte de război documentarele de lungmetraj erau rare, la începutul anilor 1960 acestea au devenit mai numeroase și erau difuzate atât la televizor, cât și în sălile de cinema.

În epoca postbelică, cei mai mulți dintre cineaștii vârstnici de film documentar și-au încetinit ritmul de lucru. Vertov a coordonat o serie de actualități până la moartea sa, în 1954. După *Povestea din Louisiana*, Flaherty nu a mai putut să finalizeze vreun alt film, deși a mai produs câteva scurtmetraje până la moartea sa, în 1951. John Grierson a plecat de la National Film Board of Canada (NFB) în 1945, însă a coordonat ulterior mai multe proiecte de film de ficțiune în stil documentar și serii televizate de documentar. Doar Joris Ivens a rămas activ ca regizor, predând și făcând filme în Polonia, China, Cuba și în alte țări aliniate politicii Uniunii Sovietice.

### Curente inovative

A apărut o nouă generație de cineaști de documentar. Cu toate că unii dintre ei își începuseră carierele în timpul războiului, circulația mai liberă a filmelor pe timp de pace a făcut ca opera lor să poată deveni cunoscută la nivel internațional. Chiar dacă majoritatea lucrau în genuri bine cunoscute, o parte au fost mai inovatori.

Să luăm, spre exemplu, cazul filmului tematic despre natură și explorare. Când a făcut *Marea aventură/ Det stora äventyret* (1954), suedezul Arne Sücksdorff a folosit teleobiective și camere ascunse ca să-l transpună pe spectator în mijlocul vieții din sălbăticie. Oceanograful Jacques Cousteau a perfecționat imaginea de film subacvatică în timp ce lucra la o serie de filme care explorează viața marină (*Lumea tăcerii/ Le monde du silence*, 1956; **fig. 21.1**; *Lumea fără soare/ Le monde sans soleil*, 1964).

Și filmul de observație socială atrăgea artiști cu viziuni neobișnuite. Fotograful de tabloid Weegee a făcut turul vieții sordide de oraș în *New Yorkul lui Weegee/ Weegee's New York* (1950). Un film mai puțin senzaționalist este *Pe străzi/ In the Street* (1952), o evocare neșlefuită a vieții oamenilor săraci din New York (**fig. 21.2**). Probabil cel mai important film observațional din epocă a fost *Farrebique* (1946), al lui Georges Rouquier, o cronică a greutăților unei familii de țărani francezi în perioada 1944–1945. O mare

**21.1.** *stânga* *Lumea tăcerii*: această vedere înspre suprafața oceanului indică noua libertate pe care acvalungul, invenția lui Cousteau, le-o conferea scafandrilor.

**21.2.** *dreapta* Flirt pe verandă (*Pe străzi*, Helen Levitt, Janice Loeb și James Agee).

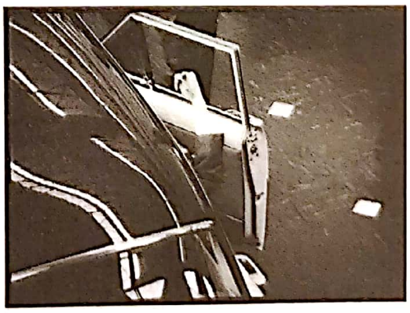
parte din film a fost înscenată și se baza pe convenții din cinemaul de ficțiune (**fig. 21.3, 21.4**). Pe de altă parte, Rouquier reduce la minimum comentariul din *off* pentru a ne delecta cu dialectul local și prezintă obiceiurile cotidiene și munca de la ferma Farrebique.

Filmul de reportaj, deși era în mare parte înlocuit de transmisiunea televizată, continua să fie relevant, mai ales dacă reușea să prezinte un eveniment într-un mod proaspăt. Spre exemplu, filmul lui Kon Ichikawa, *Olimpiada de la Tokio/ Tôkyô orinpikku* (1965), nu a încercat să imite transmisiunea TV a Jocurilor Olimpice din 1964, ci a fost realizat, în schimb, cu participarea a 150 de operatori și a unui arsenal remarcabil de tehnici în așa fel încât să surprindă munca asiduă din timpul jocurilor. De asemenea, genul simfoniilor orașului (vezi *Documentare lirice: simfonia orașului*, din Capitolul 8) a continuat prin opere ca *Sausalito* (1948), al lui Frank Stauffacher, *N.Y., N.Y.* (1957), al lui Francis Thompson și *Omul de rând/ Alleman* (1960; **fig. 21.5**), al lui Bert Haanstra.

Documentarul de compilație devenise un element de bază în oferta cinematografelor în timpul războiului, statut pe care și l-a păstrat și ulterior. Unul dintre cele mai puternice astfel de filme este *Întoarcerea/ Le retour* (1946), al lui Henri Cartier-Bresson, care folosește material realizat de armata americană în timpul eliberării prizonierilor de război din taberele naziste și al întoarcerii lor acasă (**fig. 21.6**). Filmul de compilație de lungmetraj a înflorit în mâinile unei generații noi de cineaști. *Moarte la Madrid/ Mourir à Madrid* (1962; **fig. 21.7**), al lui Frédéric Rossif, a marcat succesul comercial al compilației ca formă de critică politică. Odată cu *Moțiunea de cenzură/ Point of Order!* (1964), o sinteză a investigației din 1954 a Senatului american asupra acuzațiilor împotriva senatorului Joseph McCarthy, Emile De Antonio a devenit cunoscut drept unul dintre cei mai talentați reprezentanți ai genului de compilație (**fig. 21.8**).

Filmul etnografic a fost revitalizat pe măsură ce antropologii au impus tot mai multe standarde profesionale. Preocuparea lui Flaherty pentru a capta drama și lupta omului cu natura a deschis calea unei încercări de a documenta culturi izolate de-o manieră mai neutră și mai fidelă. De-a lungul anilor 1950, americanul John Marshall a filmat obiceiuri de-ale boșimanilor din deșertul Kalahari, iar antropologul Robert Gardner l-a ajutat să structureze materialul brut al filmului *Vânătorii/ The Hunters* (1956). Urmărind patru bărbați în timp ce vânează o girafă, filmul aderă la tradiția lui Flaherty, însă marchează o etapă importantă în filmarea documentară riguroasă a tradițiilor unui grup social (**fig. 21.9**). Ulterior, Gardner a realizat cel mai celebru film antropologic american, *Păsări moarte/ Dead Birds*

**21.3, 21.4.** *Farrebique*: În timpul travaliului, Berthe apucă strâns cearșaful, iar Rouquier face o tranziție prin înlănțuire la o floare care își deschide petalele în timp ce auzim țipătul copilului din momentul nașterii.



**21.5.** Haanstra ridiculizează gesturile vânzătorilor de la un show auto olandez (*Omul de rând*).

**21.6.** Prizonierii din lagăr în timp ce li se dă de mâncare în *Întoarcerea*.

**21.7.** Filmul de compilație ca investigație asupra trecutului: Războiul Civil Spaniol în *Moarte la Madrid*.

**21.8.** *Moțiunea de cenzură*: după ce îl acuză pe asociatul avocatului Joseph Welch de simpatii comuniste, senatorul Joseph McCarthy încearcă să trateze cu indiferență critica lui Welch („Domnule senator, abia în clipa asta îmi dau seama de cruzimea și de nechibzuința dumneavoastră“).

**21.9.** Băieți în deșertul Kalahari care învață să tragă cu arcul (*Vânătorii)*.

(1963), pentru care a documentat poporul Dani din Indonezia pe timp de război, intervenind minimal.

### *National Film Board of Canada și Free Cinema*

Cei mai inovativi cineaști de documentar ai epocii de după război au lucrat într-un mod improvizat sau în baza unei înțelegeri de la film la film cu companiile care îi finanțau. National Film Board of Canada[*] (NFB) fusese fondat în 1939 de către John Grierson (vezi *Marea Britanie*, din Capitolul 14) și se axa pe producția de animație și documentar de scurtmetraj. Deși era finanțat de stat, consiliul oferea creatorilor inovativi o structură birocratică prin care erau ajutați să-și exprime viziunile individuale. Un documentar tipic produs de NFB este *Orașul aurului/ City of Gold* (1957, Colin Low și Wolf Koenig). La prima vedere, o reprezentare istorică a goanei după aur din Dawson City, filmul propune o reflecție asupra contrastelor dintre cum era orașul (locul în care copilărise naratorul) în anii 1890 prin comparație cu epoca modernă (**fig. 21.10**). Concluzia naratorului despre cei care au rămas în oraș în ciuda faptului că nu au dat de aur este că „acești bărbați și-au găsit propriul El Dorado“.

Tendința de inovație individuală era cel mai vizibilă în opera mai multor cineaști care au găsit modalități de a-și exprima atitudinile personale prin documentar. Această tendință a apărut simultan în politica auteuristă a criticilor de la *Cahiers du cinéma*, care privilegia viziunea personală a regizorului în filmele de ficțiune și cele comerciale. După cum era de așteptat, mulți dintre regizorii de *documentare personale* s-au îndreptat către producția de filme de ficțiune *mainstream*.

În Marea Britanie, documentarul personal a devenit proeminent printr-o mișcare de scurtă durată numită Free Cinema. Karel Reisz, Lindsay Anderson și alți membri ai grupului colaboraseră în trecut cu revistele de cinema *Sequence* și *Sight and Sound*. În aceste foruri, ei își exprimaseră ostilitatea atât față de cinemaul comercial, cât și în raport cu starea documentarului britanic din acel moment. Își doreau un cinema „liber“[**] care să exprime angajamentul regizorului de a-și expune viziuni personale profunde. Mulțumită sprijinului acordat de Experimental Film Fund din cadrul British Film Institute și de către mediul privat, care le oferea ocazional finanțare, câțiva dintre cineaștii Free Cinema au putut să realizeze scurte documentare înainte de a deveni cineaștii de bază ai mișcării britanice *Kitchen Sink* (vezi Capitolul 20).

Majoritatea filmelor exprimau atitudinile regizorilor cu privire la societatea britanică contemporană, în curs de urbanizare. O temă centrală era cea a culturii de masă. Filmul lui Anderson *Oh, țară de vis/ O Dreamland* (1953) medita asupra nevoii publicului de a avea parte de o ieșire ieftină în oraș seara, în timp ce *Mama nu dă voie/ Momma Don't Allow* (1956), al lui Tony Richardson, și *Băieții din Lambeth/ We Are the*

---

[*] În română, *Consiliul Național al Filmului din Canada.* (n.t.)

[**] În engleză, *free.* (n.t.)

*Lambeth Boys* (1958), al lui Reisz, înfățișau stilurile de viață ale adolescenților cu destul de multă afecțiune (**fig. 21.11**). Temele mai convenționale erau tratate, mai nou, cu reticență. Filmul lui Anderson despre piețele din Covent Garden, *Piețele din Covent Garden/ Every Day Except Christmas* (1957), scotea în evidență obiceiuri legate de muncă și un limbaj colocvial, în timp ce *Copiii de joi/ Thursday's Children* (1954) propunea o reprezentare optimistă a unei școli pentru copii cu deficiențe de auz prin faptul că surprindea veselia spontană a elevilor (**fig. 21.12**).

## Franța: Documentarele de autor

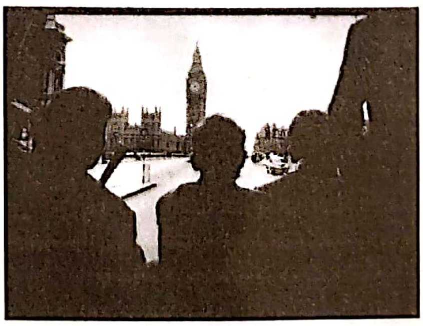
Expresia personală și-a făcut apariția și în filmul documentar din Franța. Guvernul a finanțat filme care aveau de-a face cu arta și cultura, două teme care, de-a lungul timpului, au putut fi tratate de către cineaști dintr-o perspectivă personală. Deja în 1953, guvernul încuraja activ realizarea de scurtmetraje cvasi-experimentale. În plus, *Cahiers du cinéma*, la fel ca *Sequence*, considera că cinemaul de artă depinde de expresivitatea regizorală (urmând ideea auteurismului; vezi Capitolul 19). Pierre Braunberger, Anatole Dauman, Paul Legros și alți producători le-au dat mână liberă regizorilor pentru a realiza documentare poetice sau eseistice.

Alain Resnais a devenit cunoscut ca cineast de film documentar printr-o serie de filme despre artă. *Van Gogh* (1948), premiat la Veneția și distins cu un premiu Oscar, a deschis calea unei noi metode de a portretiza pictorul la lucru. În loc să trateze fiecare tablou ca pe un întreg și să le prezinte pe toate în ordine cronologică, Resnais a preferat să exploreze universul personal al lui Van Gogh de-a lungul întregii sale cariere. A filmat pânzele cu mișcări de panoramare pentru a arăta ritmul unei linii și a intercalat detalii din diferite tablouri fără să apeleze deloc la cadrul întreg pentru orientarea spectatorilor. Când a realizat *Guernica* (1951), Resnais a intercalat schițe și însemnări de-ale lui Picasso printre fotografii și titluri de ziare din timpul Războiului Civil Spaniol. *Și statuile mor/ Les statues meurent aussi* (1953), coregizat de Resnais și Chris Marker, a fost mai controversat. Acest studiu asupra artei africane expuse în muzeele occidentale insinuează că cei care au colonizat teritoriile invadate au distrus cultura acelor popoare. Filmul a fost interzis.

Două dintre cele mai apreciate documentare ale lui Resnais explorează natura memoriei istorice. *Noapte și ceață/ Nuit et brouillard* (1957) oferă o imagine fragmentară și nesenzaționalistă a lagărelor de concentrare naziste, similar cu felul în care Resnais tratează bomba nucleară în *Hiroshima, dragostea mea/ Hiroshima mon amour* (vezi *Noul cinema: Rive gauche*, din Capitolul 20). Filmul alternează cadre cu o închisoare părăsită în prezent – aflată într-o zonă rurală însorită, filmată color – și material de actualități din lagărele de concentrare din perioada în care erau în funcțiune. În loc să amplifice groaza, *Noapte și ceață* stăruie asupra imposibilității de a reda cu adevărat trecutul. În timp ce camera examinează niște ruine, comentatorul întreabă: „Cum să descoperi ce rămâne din realitatea acestor lagăre?“ (**fig. 21.13**). La final, comentariul sugerează că motivele care au dus la Holocaust sunt departe de a fi dispărut în prezent.

Un film mai optimist este *Toată memoria lumii/ Toute la mémoire du monde* (1957), o monografie a bibliotecii naționale franceze. Camera lui Resnais se plimbă lent prin săli de depozitare întunecate și printre

**21.10.** În *Orașul aurului/ City of Gold*, veteranii din timpul epocii goanei după aur stau la șuetă, iar în fundal distingem o reclamă la Coca-Cola.



**21.11.** Adolescenții lui Reisz se plimbă cu mașina prin Whitehall, privind în urmă, iar cadrul juxtapune degringolada lor tinerească și peisajul urban londonez ca de carte poștală (*Băieții din Lambeth*).

Little
ha
gi

**21.12.** O fetiță cu deficiențe de auz învață despre vorbire prin atingerea fălcii profesoarei sale în *Copiii de joi.*

stive, sugerând o serie de metafore: biblioteca înțeleasă ca labirint, ca închisoare (**fig. 21.14**) și ca un creier gigantic. Lirismul rațional al filmului celebrează dorința de a cunoaște adevărul și de a nu uita trecutul.

Resnais și-a realizat filmele în același timp cu Georges Franju. Amândoi erau născuți în 1912, și-au lansat primul film de succes în 1948 și au trecut la lungmetraje de ficțiune în perioada Noului Val de la finalul anilor 1950 (vezi *Noul cinema: Rive gauche*). Dintre numeroasele documentare ale lui Franju, cele mai prestigioase sunt *Sângele bestiilor/ Le sang des bêtes* (1948) și *Hôtel des invalides* (1951). Prin aceste filme, Franju își propusese să perturbe publicul de-o manieră care amintea de suprarealiști și de filmul lui Luis Buñuel *Pământ fără pâine/ Las Hurdes*.

*Sângele bestiilor* prezintă o zi într-un abator, evidențiind profesionalismul detașat al măcelarilor și violența necesară pentru a putea livra carne în farfurii. Însă Franju juxtapune, de asemenea, imagini cu animale care suferă și cu locuințele și bisericile din jurul abatorului. Unele detalii accidentale din acest cartier liniștit iau forme bizare (**fig. 21.15**). În acest context, un cadru cu niște capete de viței stivuite ca varza emană poezia tulburătoare la care aspiraseră mai înainte Luis Buñuel și Salvador Dalí.

*Hôtel des invalides* tratează similar un monument național care comemorează războiul. Filmul dezvăluie imagini ale suferinței înglobate în acest monument dedicat gloriei războiului (**fig. 21.16**). Franju stăruie asupra nuanțelor amenințătoare ale obiectelor militare comemorative, ca, de pildă, atunci când punctează asemănarea dintre bustul unui general și un craniu despicat. Mai târziu, Franju a transpus acest mod de a vedea aspectele neliniștitoare ale vieții cotidiene în lungmetrajele sale de ficțiune.

Filmele lui Chris Marker, mai cerebrale și structurate mai lejer decât cele ale lui Resnais și ale lui Franju, ilustrează cel mai bine cum filmul documentar poate să devină un vehicul al expresivității personale. Marker, fotograf profesionist și explorator, a produs o serie de documentare eseistice care exprimau niște opinii complexe și care denotau o perspicacitate ironică.

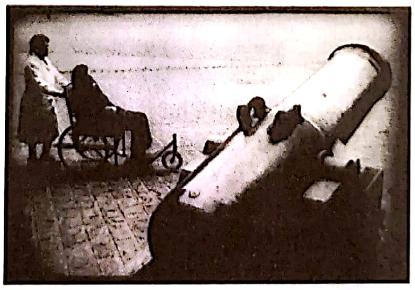
Marker explorează două paradigme documentare. Una dintre ele este cea a filmului de călătorie, pe care îl tratează ca pretext pentru o gamă extinsă de reflecții asupra ideilor occidentale despre culturile exotice. *Duminică la Beijing/ Dimanche à Pekin* (1956) și *Scrisoare din Siberia/ Lettre de Sibérie* (1958) pornesc de la imagini banale, aproape turistice, însă, printr-un dens comentariu poetic, meditează asupra clișeelor din cărțile de povestiri despre culturile non-europene. *Scrisoare din Siberia* este atât o parodie a filmului de călătorie, cât și o reflecție extrem de formalizată asupra ambiției filmului documentar de a surprinde adevărul unei culturi. În cea mai celebră secvență a filmului, Marker demonstrează puterea comentariului din *off* atunci când reia aceeași serie de cadre de trei ori, schimbând narațiunea de fiecare dată pentru a genera sensuri diferite.

Marker a făcut, de asemenea, documentare politice. În *Cuba Sí!* (1961), acesta evaluează succesul revoluției

**21.13.** *stânga* „Nicio descriere și nicio imagine nu pot să reconstituie adevărata lor putere: frica continuă și neîntreruptă": barăcile din *Noapte și ceață*.

**21.14.** *dreapta* O carte închisă în celulă în *Toată memoria lumii*.

**21.15.** *stânga* O groapă de gunoi produce imagini suprarealiste în *Sângele bestiilor*.



**21.16.** *dreapta* Juxtapunerea trecutului militar și a consecințelor în *Hôtel des invalides*.

lui Castro în fața atacurilor Americii, iar în *Frumosul mai/ Le joli mai* (1963) lansează o critică politică la adresa cinemaului direct. Însă poziționarea extrem de personală a lui Marker a stârnit adesea confuzii în rândul stângii dogmatice. Reflecțiile sale despre Israel (*Descrierea unei lupte/ Description d'un combat*, 1961) sunt un amestec de laudă, critică, umor și fascinație de turist (**fig. 21.17**).

## Jean Rouch și documentarul etnografic

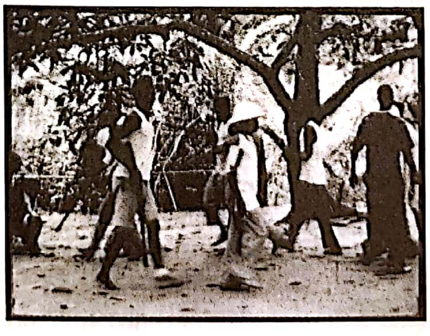
În timp ce Resnais, Franju și Marker defineau sub-genuri de documentar personal, un alt cineast francez importa această atitudine în filmul etnografic. În 1946, tânărul antropolog Jean Rouch a luat cu el o cameră pe 16 mm în prima sa vizită de teren în Niger și, într-o vizită ulterioară, și-a adus și un magnetofon portabil. Documentarele etnografice de scurtmetraj pe care le-a realizat au dus la numirea sa la conducerea unei structuri nou create, Comisia internațională de film sociologic și etnografic.

Influența lui Rouch a început să fie simțită odată cu filmul său controversat *Stăpânii nebuni/ Les maîtres fous* (1957). În 1955, când se afla în Ghana, preoții cultului Hauka i-au cerut să filmeze ceremoniile lor de posedare divină. Rouch i-a surprins pe membrii cultului în timpul unei transe, în care aceștia mergeau frenetic și făceau spume la gură, care se încheie cu devorarea unui câine. Ceea ce diferențiază acest film de portretele senzaționaliste ale Africii „primitive“ este faptul că participanții joacă rolurile colonizatorilor care îi conduc. Pe timp de zi, adepții cultului lucrează ca muncitori portuari și văcari, însă, în cadrul ritualului, unul dintre ei devine căpitan de armată, un altul, guvernator, iar un al treilea, o doamnă franțuzoaică (**fig. 21.18**). În teza sa de doctorat, Rouch a susținut că, prin parodierea celor care îi conduc, adepții Hauka își defulează sentimentele față de opresiunea imperialistă. „Acest joc violent“, ne avertizează comentariul din film, „este doar reflexia civilizației noastre“.

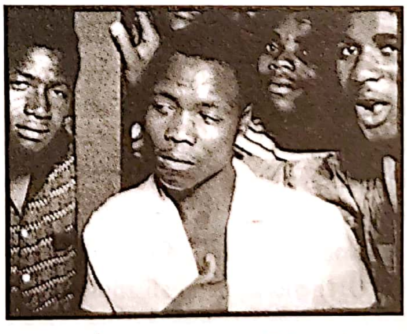
*Stăpânii nebuni* a provocat un scandal. A fost interzis în multe dintre țările africane și atât europenii, cât și africanii i-au cerut lui Rouch să îl distrugă. Cu toate acestea, filmul a fost premiat la Festivalul de Film de la Veneția și a întărit dorința lui Rouch de a documenta efectele colonialismului în Lumea a Treia. Următorul său film, *Eu, un negru/ Moi, un noir (Treichville)*, din 1959, arată cum locuitorii din Coasta de Fildeș imită conștient modul de viață occidental. Înconjurați de capcanele culturii europene, niște zilieri își iau nume noi: Edward G. Robinson, Tarzan, Dorothy Lamour. Camera îi filmează din mână cum beau, cum caută de lucru și cum hoinăresc prin discoteci. Rouch prezintă deopotrivă aspirațiile acestora, între care și visul lui Robinson de a deveni campion la lupte. *Eu, un negru* se transformă pe parcurs într-un amestec neobișnuit de ficțiune și documentar (**fig. 21.19**). Rouch i-a arătat filmul montat lui Robinson, iar comentariile sale înregistrate în timpul vizionării au fost încorporate în coloana sonoră.

În concepția lui Rouch, filmul etnografic juca un rol extrem de important pentru vestici, deoarece arăta diferențele dintre societăți, împiedicându-i pe europeni „să încerce să transforme [alte culturi] în niște imagini ale noastre“*. Rouch a fost criticat pentru că ar fi punctat efectele psihologice ale colonialismului

**21.17.** „Dar mai întâi priviți-o – până când devine o enigmă, la fel cum cuvintele rostite la nesfârșit devin de nerecunoscut“: finalul filmului lui Marker *Descrierea unei lupte.*



**21.18.** *Stăpânii nebuni*: conducătorii ceremoniei pășesc frenetic înainte și înapoi. În acest punct al carierei, Rouch folosea un obiectiv care îi permitea să filmeze acțiunea de departe, o abordare pe care ulterior o va abandona.



**21.19.** În *Eu, un negru,* Edward G. Robinson este „în“ acțiunea din poveste, motiv pentru care ignoră camera lui Rouch în timp ce Eddie Constantine și ceilalți îi admit cu franchețe prezența.

---

* În Mick Eaton, ed., *Anthropology – Reality – Cinema: The Films of Jean Rouch* (Londra: British Film Institute, 1979), p. 63.

fără să arate cum africanii încearcă să-și schimbe viețile prin acțiune socială. Însă el își înțelegea proiectul în niște termeni mai puțin politici de atât. Felul în care a căutat să dea o dimensiune umană filmului etnografic nu implica doar prezentarea altor culturi publicului vestic, ci și folosirea actului cinematografic pentru a crea o legătură între cercetători și subiecți. După ce l-a introdus pe Robinson în lumea filmului, acesta a devenit asistentul său. (Peste ani, protagonistul lui Rouch, pe numele său real Oumarou Ganda, a devenit unul dintre cei mai importanți cineaști nigerieni.) Rouch susținea că face filme în primul rând pentru oamenii pe care îi filma și pentru sine însuși, pentru a-și păstra experiențele dintr-o cultură sau alta. Relația lui personală cu subiecții și disponibilitatea sa de a încălca reguli de ordin tehnic – atunci când acestea împiedicau legătura umană directă – l-au condus, de asemenea, către o altă mișcare documentară, cinemaul direct[*].

## CINEMAUL DIRECT

Între 1958 și 1963, filmul documentar a trecut printr-o transformare. Cineaștii de film documentar au început să folosească un echipament mai ușor și mai mobil, să lucreze în echipe mai mici și să respingă concepțiile tradiționale despre scenariu și structură. Noul documentar căuta să studieze indivizi, să dezvăluie desfășurarea unei situații pas cu pas, să arate momente dramatice sau de revelație psihologică. În loc să facă apel la secvențe cu comentariu narativ din *off*, noul documentar avea să le permită oamenilor să vorbească în nume propriu.

Mișcarea aceasta, numită și *candid cinema*[**], *uncontrolled cinema*[***], cinema observațional și *cinéma vérité* („cine-adevăr“), a fost popularizată sub denumirea de *direct cinema*. Denumirea sugerează că noile tehnologii înregistrau evenimente cu o directețe fără precedent și că cineaștii eludau manipularea evidentă – reconstituirea, comentariul narativ – practicată în documentarele de mai înainte.

Noua abordare a fost influențată de o serie de factori. În general, neorealismul italian amplificase impulsul cineaștilor de film documentar de a surprinde viața cotidiană. Inovațiile tehnologice, precum creșterea producției de peliculă pe 16 mm și apariția sunetului pe bandă magnetică, au prilejuit o nouă flexibilitate (vezi caseta *Noi tehnologii pentru noul documentar*, din acest capitol). În plus, televiziunea avea nevoie de filme cu care să umple timpul de emisie, iar posturile de știri căutau mostre de jurnalism audiovizual cu o abordare proaspătă. În SUA, Canada și Franța, cineaștii de film documentar au creat versiuni distincte de cinema direct.

### Statele Unite: Drew și asociații săi

În SUA, cinemaul direct a apărut sub patronajul fotojurnalistului Robert Drew, care voia să importe realismul dramatic al fotografiei realizate cu camera ascunsă din revista *Life* în reportajul televizat. În 1954, l-a cunoscut pe Richard Leacock, care lucrase la *Pământ natal/ Native Land* (vezi *Statele Unite ale Americii*, din Capitolul 14) și care filmase filmul lui Flaherty, *Povestea din Louisiana*. Cu sprijinul financiar al corporației Time, Inc., Drew i-a angajat pe Leacock, Donn Pennebaker, David și Albert Maysles și pe alți câțiva cineaști.

Drew a produs o serie de scurtmetraje pentru televiziune, printre care și filmul inovativ *Alegeri preliminare/ Primary* (1960), un reportaj care documenta alegerile preliminare din Wisconsin, la care candidau John Kennedy și Hubert Humphrey. Leacock, Pennebaker, frații Maysles și Terence Macartney-Filgate au lucrat cu toții la *Alegeri preliminare* ca operatori. Deși filmul conține bucăți de dialog sincroniza[****], factorul principal de atracție era autenticitatea sa vizuală. Camera îi urmărea pe politicieni pe stradă, la muncă electorală, pe drumul dintr-un oraș în altul și relaxându-se impacientați în camere de hotel (**fig. 21.20–21.22**). Drama din *Alegeri preliminare* era amplificată de montajul în paralel cu cei doi candidați și de buletinele de știri din *off*, care înlocuiau în mare măsură comentariul explicativ.

La scurt timp, postul de televiziune ABC i-a însărcinat pe Drew și pe Leacock să facă o serie de filme, printre care *Afară cu yankeii!/ Yanki, No!* (1960), o examinare a sentimentelor antiamericane din America Latină, și *În văzul copiilor/ The Children Were Watching* (1960), un studiu asupra integrării școlare. Între 1961 și 1963, Drew Associates au făcut douăsprezece filme, printre care *Eddie* (1961), *Jane* (1962) și *Scaunul electric/ The Chair* (1962). Zece dintre acestea au devenit

---

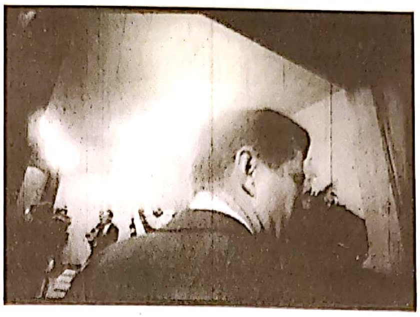
[*] În engleză, *direct cinema* (n.t.).

[**] În română, *cinema care surprinde realitatea pe nepregătite* (n.t.).

[***] În română, *cinema descătușat* (n.t.).

[****] În engleză, *lip-sync* (n.t.).

**21.20.** Cel mai celebru cadru din *Alegeri preliminare*: camera lui Albert Maysles, ținută deasupra capului, îl urmărește pe Kennedy printr-o mulțime de susținători…



**21.21.** …de-a lungul unui coridor (a se remarca distorsiunile create de obiectivul grandangular)… (*Alegeri preliminare*)

**21.22.** … și pe scenă, unde se află un alt operator din echipa lui Drew care așteaptă să filmeze contraplanul (*Alegeri preliminare*).

cunoscute drept seria „Living Camera"*. În acel moment deja foloseau în întregime sunet direct.

Drew, care avea controlul editorial asupra majorității filmelor făcute de companie, se raporta la documentar ca la un mod de a spune povești dramatice. „În fiecare dintre poveștile acestea, oamenii se lovesc de momente de tensiune, presiune, revelație și decizie. Acestea sunt momentele care ne interesează cel mai mult"**. Pentru Drew, cinemaul direct capta atenția publicului prin ceea ce a ajuns să fie numită *structura de criză*. Cele mai multe filme coordonate de Drew se concentrează asupra unei probleme cu miză mare, care urmează să se soluționeze în decurs de câteva zile sau ore. Filmul suscită emoția spectatorilor prin faptul că arată un conflict, prin suspans și printr-un final fără echivoc. *Alegeri preliminare* se folosește de structura de criză, la fel ca *Scaunul electric*, care prezintă eforturile unor avocați de a salva un condamnat reabilitat de la execuție. Criza îi supune pe participanți unor condiții de stres și le dezvăluie personalitățile. Se întâmplă adesea ca protagoniștii să nu reușească să-și atingă obiectivul și ca filmul să se încheie cu o examinare a reacției emoționale a acestora, ca în cazul lui *Eddie* sau *Jane*.

La majoritatea filmelor, Drew lucra cu echipe multiple, urmărind mai multe planuri narative și montând în paralel materialele cu diferitele forțe care se întreceau contracronometru. Încuraja fiecare operator să se efaseze, pentru ca subiecții să se poată familiariza cu prezența lor, și să reacționeze intuitiv la drama în curs de desfășurare. Abordarea era cea a editorialului jurnalistic, în care reporterii caută un echilibru între respectul față de fapte și judecățile subiective cu privire la selecție și la ceea ce merită scos în evidență.

Cineaștii cu care lucra Drew au părăsit echipa acestuia la scurt timp pentru a-și fonda propriile companii. Frații Maysles au plecat cu scopul de a realiza *Showman* (1962), un portret al producătorului de film Joseph E. Levine, și *The Beatles în America/ What's Happening! The Beatles in the U.S.A.* (1964). Cu mult mai laxe decât filmele produse de Drew, proiectele fraților Maysles evitau structura de criză și propuneau portrete nepremeditate și neșlefuite ale unor celebrități din show-business. *The Beatles în America*, primul film de tip cinema direct din SUA care nu folosește deloc narațiunea din *off*, era doar un jurnal al turneului formației The Beatles, ceea ce a făcut ca un producător profesionist de televiziune să critice filmul astfel: „Ținând cont de ceea ce înțeleg majoritatea cineaștilor de documentar prin film, acesta abia dacă poate fi numit un film".***

Donn Pennebaker și Richard Leacock s-au desprins, de asemenea, de Drew Associates și și-au deschis propria casă de producție. Pennebaker a realizat portretul unor gemeni cu dizabilități (*Elizabeth și Mary/ Elizabeth and Mary*, 1965) și s-a specializat în filme care documentau muzica populară americană (*Nu privi în urmă/ Don't Look Back*, 1966; *Monterey Pop*, 1968; *Little Richard/ Keep on Rockin'*, 1973). Leacock a făcut ulterior *Ziua mamei/ Happy Mother's Day* (1963), care arăta cum nașterea simultană a cinci copii perturbă viața dintr-un orășel; *Portretul lui Stravinski/ A Stravinsky Portrait (1964);* și *Ku Klux Klan – Imperiul invizibil/ Ku Klux Klan – The Invisible Empire* (1965).

---

* În română, *camera vie* (n.t.).

** În Gideon Bachmann, „The Frontiers of Realist Cinema: The Work of Ricky Leacock", Film Culture 22–23 (vară 1961), p. 18.

*** Citat în Stephen Mamber, *Cinéma Vérité in America: Studies in Uncontrolled Documentary* (Cambridge, MA:MIT Press, 1974), p. 146.

În 1923, Eastman Kodak a introdus pelicula pe format de 16 mm, în primul rând pentru *home movies* și filme educaționale. În anii 1930, unii cineaști de documentar și de film experimental au început să folosească acest format (vezi *Marea Britanie*, din Capitolul 14). În timpul celui de-Al Doilea Război Mondial, formatul de 16 mm a început să fie folosit la o scară mai largă. Era adecvat pentru filmarea bătăliilor, iar filmele educaționale și de propagandă au circulat sub formă de copii pe 16 mm în bazele militare și pe frontul intern. Guvernul american a donat aparate de proiecție pe 16 mm către școli și organizații civice în așa fel încât să poată arăta filme produse de stat. După război, cineaștii de documentar și de film experimental din întreaga lume au preluat formatul cu nerăbdare.

Televiziunea și-a făcut apariția în Europa și America de Nord la începutul anilor 1950. În acea epocă, în care caseta video încă nu exista, costul scăzut și flexibilitatea formatului pe 16 mm au făcut ca acesta să devină formatul standard pentru reportaje, reclame și filme de televiziune. Companiile au început să producă aparate de filmat profesionale pe 16 mm. Acestea erau prevăzute de regulă cu transfocator și reflex vizor, care le permiteau cineaștilor vizarea directă prin obiectiv în timpul filmării. În 1952, camera Arriflex 16 a impus un nou standard din punct de vedere al ușurinței utilizării și a devenit etalonul pentru majoritatea camerelor profesionale pe 16 mm. Eastman și alte companii au produs o gamă de pelicule pe 16 mm, emulsii adesea „rapide"* care permiteau filmarea în condiții de lumină relativ scăzută.

Apariția cinemaului direct se datorează în plus altor două inovații. Înainte de jumătatea anilor 1950, aproape toate camerele profesionale pe 16 mm erau atât de grele, încât singurul mod de a obține un cadru stabil era dacă aparatul era fixat pe trepied. Însă dura să atașezi o cameră standard pe un trepied; de regulă, până când ajungeai să pregătești camera, acțiunea deja se încheiase. Dependența de trepied îi încurajase pe cineaștii de film documentar să reînsceneze evenimente. De asemenea, camera masivă făcuse ca subiecții să fie conștienți de faptul că sunt filmați. Doar cineaștii care foloseau echipament pentru amatori puteau să filmeze cu ușurință din mână, ca Rouch în scurtmetrajele sale etnografice.

În preajma anului 1958, mai multe companii de producție au introdus camere profesionale pe 16 mm mai ușoare. Camera Auricon Cine-voice și cea Éclair Cameflex cântăreau fiecare în jur de 27 de kilograme, fiind suficient de lejere încât să poată fi fixate într-un cadru de umăr. Un model perfecționat de Arriflex 16 cântărea doar 10 kilograme. Prototipul KMT Coutant-Mathot Éclair, pe care Rouch l-a avut la dispoziție pentru *Cronica unei veri/ Chronique d'un été* (1961), cântărea mai puțin de 9 kilograme. Cu o astfel de cameră, cineaștii puteau să panorameze rapid, să meargă alături de subiecți, să-i filmeze în mașină și să urmărească acțiunea indiferent de cum ar fi evoluat.

La fel de importante au fost progresele în ceea ce privește înregistrarea sunetului. Cineaștii de documentar recurseseră la comentariul din *off* în parte pentru că nu puteau să înregistreze cu ușurință vocea în priză directă în afara studioului. Era mult mai ușor să adaugi unor imagini muzică, zgomot de ambianță și comentariu decât să-i lași pe participanți să vorbească pe cont propriu. Înregistrarea vocii în priză directă în timpul filmării nu era posibilă decât în condiții serioase de pregătire – un politician care ține un discurs la microfon, o persoană intervievată în studio. Până și filmele destul de spontane ale mișcării Free Cinema au avut de suferit din cauza limitărilor în ceea ce privește înregistrarea sunetului.

La începutul anilor 1950, atât cineaștii de filme de ficțiune, cât și cei de documentar au început să înlocuiască înregistrarea optică a sunetului pe peliculă cu sunetul magnetic, înregistrat pe casetă. Ca urmare, cineaștii de film documentar au încercat să capteze sunetul din locație cu un magnetofon portabil. Compania elvețiană Nagra a introdus un magnetofon specializat în 1953 și a venit cu un model îmbunătățit patru ani mai târziu.

În acest punct, problema care se punea ținea de sincronizarea bandei de imagine cu sunetul înregistrat în locație. În jur de 1958, un grup de ingineri a conceput sistemul Pilotone, care trimitea un impuls electric dinspre cameră către magnetofon și care înregistra pe una din benzile casetei. La *playback*, impulsul ajusta automat viteza casetei pentru a fi în sincron cu imaginea. Primele modele ale sistemului Pilotone foloseau un cablu de legătură între cameră și magnetofon. Acest cordon ombilical îngreuna libertatea de mișcare la care râvnea cinemaul direct, motiv pentru care inginerii au creat dispozitive de radiotransmisie. Până la jumătatea anilor 1960, sistemul fără fir, folosit la scară largă mai întâi în SUA, se impusese deja ca standard internațional.

---

* Este vorba, mai exact, despre emulsii mai sensibile (n.t.).

**Deși sincronizarea și zgomotul camerei încă creau probleme, în 1958, camerele pe 16 mm și magnetofoanele portabile, alături de microfoanele de dimensiuni mai mici și tipurile de peliculă mai sensibile, declanșaseră o revoluție în practica cinematografică.**

Dintre cineaștii cinemaului direct american, Leacock era cel mai dornic să câștige adepți, pledând pentru ceea ce el numea un „cinema descătușat". Credea că o echipă de filmare care se autoefasează se poate integra într-o situație într-atât de bine, încât oamenii ar uita de faptul că sunt filmați. Scopul, conform lui Leacock, era acela „de a descoperi aspecte importante ale societății noastre *privind cum se întâmplă lucrurile cu adevărat*, spre deosebire de imaginea socială pe care oamenii o au despre felul în care lucrurile *ar trebui* să se întâmple"*. Interesul lui Leacock pentru puterea cinemaului direct de a vorbi despre instituții sociale prin interacțiuni față în față a inspirat o generație întreagă de cineaști.

## Cinema direct în Canada bilingvă

Televiziunea a jucat un rol semnificativ și în apariția cinemaului direct din Canada. Introducerea transmisiunii televizate la nivel național în 1953 i-a încurajat pe cineaștii de film documentar de la National Film Board of Canada (NFB) să filmeze pe peliculă de 16 mm și să realizeze într-un timp scurt filme pe teme de actualitate. Au apărut, cam în același timp, două mișcări, una în rândul canadienilor anglofoni și cealaltă printre francofonii din Québec.

„Departamentul B" de la NFB a realizat mai multe filme pentru *Candid Eye*, o serie de televiziune în limba engleză, difuzată în grila de toamnă din 1958 și din 1959. Aceste filme aveau o abordare care urmărea surprinderea realității pe nepregătite și foloseau camere ascunse și teleobiective. Cu câteva mici excepții – cazul primului film din serie, *Înainte de Crăciun/ The Days before Christmas* (1958) –, acestea nu foloseau sunet în priză directă. Terence Macartney-Filgate a încurajat filmarea din mână pentru filmul *Înainte de Crăciun*, precum și pentru reportajul său despre Armata Salvării (*Sânge și foc/ Blood and Fire*, 1958) sau în expunerea greutăților culegătorilor de tutun migranți (*Culegătorii de tutun/ The Back-Breaking Leaf*, 1959).

Evitarea scenariilor și emergența structurii la montaj făceau ca regizorii mișcării Candid Eye să împărtășească credința lui Drew într-un cinema observațional obiectiv. În vreme ce Drew fusese influențat de fotojurnalismul practicat de revista *Life*, grupul canadian era, în schimb, inspirat de mișcarea britanică Free Cinema și de fotograful Henri Cartier-Bresson, care căuta acel moment revelatoriu care să dea sens evenimentelor cotidiene. Astfel, filmele Candid Eye nu au structura de criză specifică producțiilor echipei lui Drew.

Seria *Candid Eye* era deja încheiată în 1960, însă cineaștii afiliați acestei mișcări au continuat să realizeze documentare, dintre care cel mai neobișnuit este *Băiatul singuratic/ Lonely Boy* (1962), un portret al cântărețului Paul Anka, regizat de Wolf Koenig și Roman Kroitor. Acest reportaj ironic despre cum industria muzicii populare își exploatează deopotrivă starurile și publicul a arătat cum tehnicile cinemaului direct pot fi folosite pentru a influența opiniile spectatorilor. Într-o secvență, îl auzim pe Anka explicând cum premeditează un gest, timp în care îl vedem pe scenă făcând chiar acel gest, ceea ce în sine ar fi putut să pară spontan dacă nu am fi avut comentariul din *off*. Cineaștii îl prezintă pe Anka de parcă acesta ar admite că își manipulează fanii.

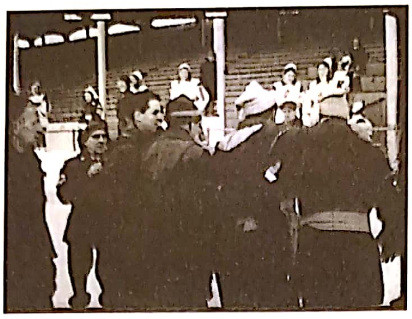
Mutarea sediului NFB la Montréal în 1956 a dus la o mai mare implicare în agenție a părții franceze. În 1958, trei cineaști francezi au filmat *Sporturi de iarnă/ Les raquetteurs*, o relatare comică și tandră despre adunarea unor împătimiți ai rachetelor de zăpadă. Deși era filmat pe peliculă de 35 mm fără sunet direct, filmul a fost un punct de referință important pentru cinemaul direct canadian. Directorul de imagine Michel Brault s-a cufundat în mijlocul acțiunii într-un mod care anticipa unghiurile largi și camera fluidă utilizate de echipa lui Drew (**fig. 21.23–21.25**).

Aprecierea de care s-a bucurat *Sporturi de iarnă* a încurajat NFB să înființeze un departament francofon,

---

* Citat în James Blue, „One Man's Truth: An Interview with Richard Leacock", Film Comment 3, nr. 2 (primăvară 1965), p. 18.

**21.23.** *Sporturi de iarnă*: unul dintre câștigătorii cursei cu rachete de zăpadă trece de banda de finiș...



**21.24.** ... și este întâmpinat de susținătorii săi. Camera merge în același ritm cu ei...

**21.25.** ... până unde li se face o poză. A se compara cu *Alegeri preliminare* (fig. 21.20–21.22).

alcătuit din Brault, Gilles Groulx, Claude Jutra, Marcel Fournier și alții. *Lupta/ La lutte (1961), Mănuși de aur/ Golden Gloves* (1961) și *Québec-SUA/ Québec-USA* (1962) dovedeau dexteritatea echipei franceze în a manevra noul echipament și dedicarea membrilor săi față de o versiune angajată a cinemaului direct. Spre deosebire de grupul Candid Eye, care îmbrățișa o estetică a obiectivității, echipa franceză se identifica cu subiecții și cultura lor populară urbană.

Impulsul de a explora identitatea socială a comunității francofone a fost valorificat în lungmetrajul *Despre balene, lună și oameni/ Pour la suite du monde* (1963). Operatorul Michel Brault, poetul Pierre Perrault și sunetistul cu care lucrau au locuit timp de un an într-un sat canadian francofon izolat, unde încă se vorbea în mod curent o versiune de franceză de secol XVII. Compus în principal din interviuri cu oameni care rememorează istoria comunității, *Despre balene, lună și oameni* ilustrează ceea ce Perrault a numit *cinema trăit**. „Nimic nu este mai real decât un bătrân care povestește un eveniment pe care l-a trăit. Chiar dacă adesea faptele în sine nu au valoare, este valoros să le povestești“**. Perrault a pus în lumină istoria și obiceiurile populației canadiene francofone și în alte câteva filme de mai târziu.

## Franța: *Cinéma vérité* și provocare

În Franța, apariția cinemaului direct nu a fost influențată de televiziune, ci de cercetările etnografice ale lui Jean Rouch. Filmul emblematic al cinemaului direct și totodată cel care a avut cel mai mare impact din toate țările a fost *Cronica unei veri/ Chronique d'un été* (1961), pe care Rouch l-a realizat în colaborare cu sociologul Edgar Morin. Colaborarea lor a generat încă un model de cinema direct – unul în care cineaștii nu doar că observau sau empatizau cu subiecții, ci mai degrabă îi incitau și îi provocau.

După un prolog în care Rouch și Morin o intervievează pe Marceline, care se ocupă cu cercetarea de piață, *Cronica unei veri* o arată cum îi întreabă pe oameni pe stradă: „Sunteți fericit/-ă?“ (**fig. 21.26**). Ca urmare a răspunsurilor previzibile și defensive ale trecătorilor, secvența dezvăluie superficialitatea sondajului efectuat la întâmplare. Restul filmului analizează opiniile membrilor unui grup de parizieni (**fig. 21.27**). Studenți și muncitori își discută viețile cu Morin, care îi presează să vină cu propriile analize. Progresiv, intervievații ajung să se cunoască între ei, proces documentat în film.

În siajul tehnicii lui Rouch din *Eu, un negru*, ultima parte din *Cronica unei veri* îi arată pe subiecți discutând despre filmul făcut de Rouch și Morin. Comentariile lor – se spune că materialul este ba anost, ba verosimil, ba jenant sau chiar indecent – devin parte din film (**fig. 21.28**). În epilog, Rouch și Morin evaluează succesul propriului demers și anticipează reacția publicului.

Filmului îi lipsește drama încărcată de suspans a filmelor lui Drew. De asemenea, gravitează în jurul unor oameni obișnuiți care își elucidează viețile, în timp ce stilul de intervievare insistent al lui Morin dă cinemaului direct o dimensiune provocatoare. Rouch și Morin nu erau de acord cu pretenția lui Leacock ca aparatul să se autoefaseze. Spectatorii filmului *Cronica unei veri* pot întrevedea ocazional echipamentul de filmare și tehnicienii în câteva cadre. Pentru Rouch, camera nu era o frână exercitată asupra acțiunii, ci un accelerator: „Împingi acești oameni să se confeseze... Este un tip straniu de confesiune în fața camerei, în care camera este, să zicem, o oglindă și totodată o fereastră deschisă către exterior“*. O explorare a istoriei personale și a psihicului, *Cronica* își încurajează subiecții să se definească prin prisma felului în care aceștia se arată în fața camerei.

---

* În franceză, *cinéma vécu* (n.t.).

** În Louis Marcorelles, *Living Cinema* (New York: Praeger, 1973), p. 82.

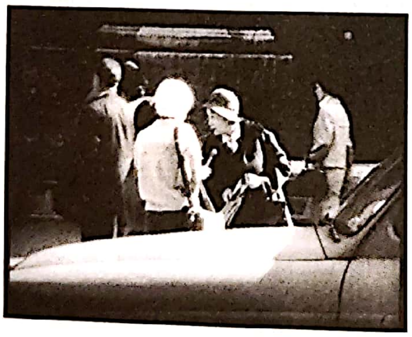
În prolog, filmul este numit „un nou experiment care urmărește adevărul cinematografic (*cinéma vérité*)“. Cuvântul-cheie aici este *nou* pentru că Morin era de părere că tehnologia recent apărută și dorința de a explora viața cotidiană le permiteau cineaștilor să meargă dincolo de conceptul lui Vertov de *kino-pravda* („cine-adevăr“; vezi *Documentarul câștigă teren*, din Capitolul 8). Însă eticheta a ajuns să fie aplicată în cazul mult mai multor filme și până și cineaștii americani au început să-și numească filmele *cinéma vérité*. Deși în cadrul unui simpozion al cineaștilor din 1963 s-a sugerat că termenul ar fi prea părtinitor, *cinéma vérité* a rămas până în prezent sinonim cu cinemaul direct.

Mario Ruspoli era interesat de o versiune mai curând hibridă de cinema direct, ceea ce se poate vedea în două dintre documentarele sale, filmate de Michel Brault (operator la mai multe filme canadiene francofone, precum și la *Cronica unei veri*). *Necunoscuții pământului/ Les inconnus de la terre* (1961) îi prezintă pe țăranii francezi din regiunea Lozère expunându-și problemele cu care se confruntă. *Privire asupra nebuniei/ Regard sur la folie* (1962) este filmat într-un azil psihiatric din aceeași regiune.

Filmele lui Ruspoli sunt la intersecția dintre metoda „observațională“ americană și cea „provocatoare“ practicată de Rouch și Morin. Uneori, stilul său de filmare este discret sau chiar camuflat (**fig. 21.29**). Cu toate acestea, Ruspoli etalează actul de a filma, chiar mai abitir decât o face Rouch, arătându-i pe membrii echipei; *Privire asupra nebuniei* se încheie cu aparatul care se îndepărtează de doctorii care discută și se întoarce, apropiindu-se, către noi (**fig. 21.30**). Spre deosebire de subiecți, noi suntem tot timpul conștienți de prezența cineaștilor.

În *Frumosul mai/ Le joli mai*, Chris Marker formulează o critică directă la adresa metodei lui Rouch și a lui Morin. Marker nu a îmbrățișat moda cinemaului direct, preferând în schimb să păstreze întotdeauna vocea naratorului care meditează asupra imaginilor de pe ecran. *Frumosul mai* integrează tehnicile cinemaului direct într-o reflecție mai largă despre libertate și conștiință politică.

Prima parte a filmului examinează cât de fericiți sunt parizienii în mai 1962, la finalul războiului din Algeria. Stilul agresiv de intervievare al lui Marker a unor oameni fie înfumurați, fie ignoranți dă camerei provocatoare o notă de impertinență. El critică, în plus, înțelegerea limitată și apolitică a fericirii care se subînțelegea din *Cronica unei veri*. (Marker dedică cu ironie filmul „Celor mulți fericiți“.) Un vânzător de haine spune că scopul său în viață este acela de a câștiga cât mai mulți bani cu putință; doi îndrăgostiți sunt indiferenți față de problematicile sociale (**fig. 21.31**).



**21.26.** *stânga* „Sunteți fericit/-ă?“ (*Cronica unei veri*).

**21.27.** *dreapta* Marceline se plimbă prin Les Halles: în timp ce camera o urmărește de mai din spate, femeia își înregistrează amintirile din timpul războiului la magnetofonul portabil, ascuns în geanta de mână (*Cronica unei veri*).

**21.28.** *stânga* Marceline spune că s-a comportat cu franchețe în secvențele în care apare în film, chiar dacă era conștientă de prezența camerei (*Cronica unei veri*).

**21.29.** *dreapta* Un doctor care poartă lavalieră în timp ce consolează o bătrână este filmat cu un teleobiectiv în *Privire asupra nebuniei*.

---

* În „Jean Rouch“, Movie 8 (aprilie 1963), p. 22.

Partea a doua, care începe cu evocări misterioase ale terorismului și ale represaliilor de dreapta (**fig. 21.32**), este alcătuită din interviuri cu persoane care caută soluții politice la problemele contemporane.

Dur și acid, filtrat prin prisma umorului excentric al lui Marker și a digresiunilor poetice, *Frumosul mai* îi cerea mișcării *cinéma vérité* să admită complexitatea vieții și a forțelor politice care guvernau societatea franceză într-un moment istoric de cotitură. Cu toate acestea, expozeul lui Marker își are rădăcinile în cinemaul direct; dovezile sale se bazează parțial pe interviuri în priză directă. „Adevărul nu este destinația“, recunoaște acesta, „însă probabil că este calea“*.

Reprezentanții cinemaului direct american, canadian și francez erau, fără îndoială, la curent cu filmele celorlalți. Mulți dintre ei se cunoscuseră la un seminar din 1958. La simpozionul de la Lyon din 1963, cineaștii cinemaului direct au dezbătut asupra punctelor de vedere divergente. Ar trebui ca aparatul să observe, să empatizeze sau să provoace? Este mai autentic să filmezi cu mai multe camere simultan? Ar trebui ca regizorul să fie și operator? Și, mai presus de toate, în ce constă responsabilitatea regizorului față de oameni, față de viețile lor sau față de evenimentul înregistrat? Cinemaul direct, dincolo de inovațiile tehnice și tehnologice pe care le-a adus, a ridicat niște problematici perene care țin de etica filmului documentar.

Deja la jumătatea anilor 1960 existau mai multe camere sofisticate pe 16 mm și pe 35 mm, care le confereau cineaștilor flexibilitatea cinemaului direct. Această mișcare a revoluționat documentarul; după prima parte a anilor 1960, majoritatea cineaștilor de film documentar filmau din mână pentru a smulge momente captivante din realitate (**fig. 21.33**). Cinemaul direct a conferit o nouă flexibilitate și filmului etnografic. A modelat traiectoria mai multor cinematografii naționale: Groulx și Jutra, cineaști canadieni francofoni, au trecut la lungmetraje ca urmare a muncii lor de la NFB, în timp ce regizorii din țările Lumii a Treia au adoptat cinemaul direct ca abordare centrală în propria stilistică (vezi Capitolul 23).

Narațiunile laxe și cu final deschis ale cinemaului direct au întărit în plus anumite tendințe din filmele de ficțiune din cinemaul de artă. În ceea ce privește stilul, multe dintre noile valuri care au apărut între 1958 și 1967 s-au angajat să filmeze din mână, să se folosească de lumina naturală și să surprindă evenimente fără premeditare (vezi Capitolul 20). (Însă nu mulți regizori și-au asumat sarcina mai dificilă de a capta sunetul în priză directă.) Cele mai multe dintre filmele *mainstream*, precum *Dr. Strangelove sau cum am învățat să nu mă mai îngrijorez și să iubesc bomba/ Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1963), *Șapte zile în mai/ Seven Days in May* (1964) sau *O zi cu Beatles/ A Hard Day's Night* (1964), se foloseau de tehnicile cinemaului direct atunci când era nevoie să prezinte acțiuni spontane.

---

* În Mark Shivas, „New Approach“, Movie 8 (aprilie 1963), p. 13.

**21.30.** *stânga* Ca o trimitere la finalul filmului *Cronica unei veri*, camera lui Ruspoli se îndepărtează de o scenă de dialog și își interpelează spectatorii.

**21.31.** *dreapta* *Frumosul mai:* „Ceilalți nu contează prea mult pentru voi, așa-i?“ „Ceilalți? Care ceilalți?“

**21.32.** *stânga* În capitolul „Întoarcerea lui Fantomas“, *Frumosul mai* consolidează atmosfera de amenințare politică ce cuprinde Parisul „fericit“. Titlul capitolului este o trimitere ironică la criminalul genial din cinematograful mut (vezi *Scurta perioadă de glorie a serialului*, din Capitolul 3).

**21.33.** *dreapta* Un „instantaneu“ obținut cu ajutorul camerei lejere pe 16 mm: muzicieni de orchestră în *Muzicanții/ Muzykanci* (r. Kazimierz Karabasz, 1960).

Până și filmele de ficțiune plasate în trecutul îndepărtat sau în viitor își puteau augumenta astfel realismul (**fig. 21.34**). Cinemaul direct a devenit deopotrivă un instrument central al filmelor occidentale militante din anii 1960, care se bazau pe interviuri neînscenate, pe material filmat din mers și pe accesibilitatea sunetului pe casetă. Cinemaul direct a exercitat o influență internațională puternică de-a lungul anilor 1960 și 1970.

## CINEMATOGRAFUL EXPERIMENTAL ȘI DE AVANGARDĂ

Și filmul experimental s-a înnoit după cel de-Al Doilea Război Mondial. Faptul că echipamentul pe 16 mm devenise accesibil la o scară mai largă a făcut ca cinemaul experimental să fie mai ușor de practicat de către neprofesioniști. Cele mai multe școli, universități și muzee din SUA aveau aparate de proiecție pe 16 mm și puteau arăta filme de avangardă. Filmele străine clasice pe 16 mm fuseseră disponibile sub formă de copii deținute de Museum of Modern Art, însă, după război, noi companii au început să distribuie filme experimentale pe 16 mm. În Europa, cum mare parte dintre filmele pe 16 mm nu puteau fi distribuite, arhivele de film nou fondate sau redeschise proiectau filme experimentale clasice.

Un număr tot mai mare de instituții cultivau cinemaul experimental. În orașele și universitățile din întreaga Europă au apărut sute de cinecluburi; din cauza legilor care reglementau cenzura, filmele de avangardă interzise publicului larg puteau fi arătate doar în astfel de locații. În 1954 s-a format o federație a cinecluburilor. Au apărut în plus festivaluri internaționale de film, cel mai important dintre acestea fiind Experimental Film Competition de la Knokke-le-Zoute, în Belgia, inițiat în 1949. Unele state europene finanțau „filme culturale“ creative. În Franța, cinematografele care arătau filme *art et essai* (de artă și experimentale) erau parțial subvenționate de stat.

**21.34.** În *Jocul războiului/ The War Game* (r. Peter Watkins, 1966), intensitatea punerii în scenă a unui atac nuclear asupra Marii Britanii se datorează folosirii tehnicilor cinemaului direct; aici, un cadru filmat din mână surprinde un pompier care cade lângă un copil.

Cultura filmului experimental s-a dezvoltat cel mai puternic în Statele Unite. Având la dispoziție peliculă și echipament pe 16 mm, universitățile și școlile de artă au deschis departamente de producție de film. Filmele din timpul războiului ale lui Willard Maas, Marie Menken, ale fraților John și James Whitney și ale altor artiști experimentali au început să circule (vezi *Cinematografia experimentală internațională*, din Capitolul 14). Mai mult, Hans Richter, Oskar Fischinger și alți artiști de avangardă emigraseră în America. Filmul experimental a căpătat o identitate publică odată cu lungmetrajul lui Richter *Vise contra cost/ Dreams That Money Can Buy* (1946), o compilație de schițe suprarealiste realizate de artiști marcanți de avangardă.

De-a lungul perioadei postbelice, cei mai mulți cineaști și-au finanțat filmele la fel ca întotdeauna: din propriul buzunar sau cu ajutorul unui filantrop. Deși statul american și unele fundații private au venit în întâmpinarea artelor vizuale în genere, oferindu-și sprijinul financiar, doar câțiva cineaști au beneficiat de burse. Chiar și așa, în epoca postbelică, au apărut multe spații expoziționale. Seria lui Frank Stauffacher „Art in Cinema“ („Arta în cinema“), prezentată la San Francisco Museum of Art la scurtă vreme după război, a stârnit interes pe Coasta de Vest. Organizația cinefilă Cinema 16 din New York fusese fondată în 1949 și a ajuns să aibă 7 000 de membri. În 1960, Canyon Cinema din San Francisco a devenit, de asemenea, spațiu expozițional. Studenții de la Dartmouth, din Wisconsin, și de la alte universități au înființat organizații cinefile în campus, mulți dintre ei căutând alternative mai ieftine la filmele comerciale. În 1954, a apărut o asociație națională a organizațiilor de film, Film Council of America (ulterior redenumită American Federation of Film Societies).

Distribuția, dintotdeauna problematică pentru cinematografia americană independentă, s-a extins, de asemenea, considerabil. Amos Vogel a deschis o casă de distribuție la Cinema 16, un model preluat ulterior și de alte companii. Un moment extrem de important a fost acela când în 1962 s-a fondat la New York Film-Makers' Cooperative. Cooperativa accepta toate filmele, nu le evalua în funcție de calitate și primea un

Maya Deren a dominat primul deceniu de film experimental postbelic în SUA. A devenit cunoscută ca urmare a două filme făcute pe timp de război, a câștigat un premiu la Festivalul de Film de la Cannes și a devenit figura emblematică a avangardei americane. Închiria cinematografe din New York ca să-și proiecteze filmele, trimitea broșuri către organizații cinefile ca să-și promoveze munca și ținea prelegeri captivante, reușind astfel să insufle publicului intelectual un sentiment nou de respect pentru filmul de artă.

Deren a studiat mai întâi critică literară și a devenit apoi interesată de dans. A lucrat ca secretară pentru Katherine Dunham, care i-a trezit interesul pentru culturile din Caraibe, mai cu seamă pentru dansul și religia din Haiti.

În 1943, Deren și soțul ei, Alexander Hammid, au colaborat la ceea ce avea să devină cel mai faimos film american de avangardă, *Mrejele după-amiezii/ Meshes of the Afternoon.* O femeie (jucată de Deren) are parte de o serie de întâlniri cu o creatură cu glugă, cu o oglindă în loc de chip. Trece dintr-o cameră într-alta (**fig. 21.35**), își manifestă multiplele personalități și, în cele din urmă, moare.

Protagonista care plutește și structura onirică erau convenții a ceea ce s-a numit ulterior *filmul transă*. Indiciile clare cum că imaginile sunt proiecții ale anxietății eroinei au marcat, la rândul lor, începutul unui lung șir de „psihodrame" în filmul experimental american. Din punct de vedere stilistic, *Mrejele după-amiezii* creează o continuitate spațio-temporală non-realistă prin racorduri false de privire, un trop de montaj care mai fusese, de altfel, folosit în istoria avangardei.

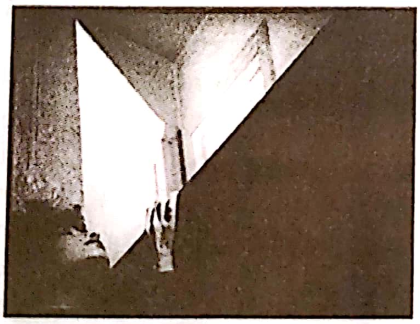
Hammid (al cărui nume real era Hackenschmied) făcuse și el câteva filme experimentale în Praga natală, iar *Mrejele după-amiezii* semăna în unele privințe importante cu *Câinele andaluz/ Un chien andalou*, cu *Sângele unui poet/ Le sang d'un poète* și cu *Vampirul/ Vampyr*. Deren însă dezavua ideea unei legături cu tradiția europeană a filmului experimental, respingând

**21.35.** Aerul și spațiul ca bariere imateriale în *Mrejele după-amiezii*.

versiunea continentală de suprarealism pentru că se sprijinea prea mult pe inconștient. „Creativitatea", scria aceasta, „constă într-o prelungire creativă și logică a realității cunoscute"*. Mai mult, a avea o femeie ca protagonistă influențează implicațiile schimbărilor de rol (**21.36, 21.37**).

Deren a realizat apoi o altă psihodramă, *Pe țărm/ At Land* (1944), în care interpretează o femeie care iese din mare și se târăște de-a lungul mai multor forme de relief. Acest film a fost aproape integral creația ei, în timp ce Hammid a jucat doar ocazional rolul de consultant tehnic.

Filmele postbelice ale lui Deren au marcat o nouă etapă în evoluția sa creativă. A început o serie de filme de dans, primul dintre acestea fiind *Studiu coregrafic pentru cameră/ A Study in Choreography for*



**21.36.** *stânga* *Mrejele după-amiezii*: creatura abjectă din secvențele de început...

**21.37.** *dreapta* ...devine un asasin cu sânge-rece.

---

* În V.V.A. Clark, Millicent Hodson, and Catrina Neiman, *The Legend of Maya Deren: A Documentary Biography and Collected Works*. Vol. 1, pt. 2: Chambers (1942–1947) (New York: Anthology Film Archives/ Film Culture, 1988), p. 566.

*Camera* (1945), o explorare a modurilor unice în care încadratura și montajul ar putea crea un timp și un spațiu „imposibile" (**fig. 21.38, 21.39**). *Meditație asupra violenței/ Meditation on Violence* (1948), un studiu coregrafic asupra boxului chinez, este, de asemenea, dominat de analiza mișcării.

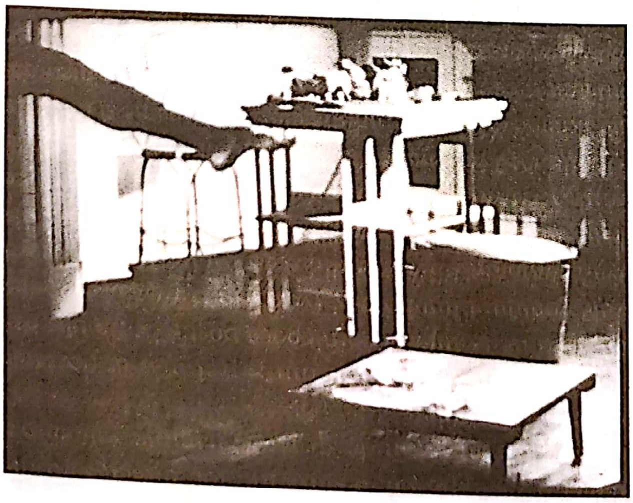
*Ritual în timp transfigurat/ Ritual in Transfigured Time* (1946) îmbină tehnici din filmele de dans cu nararea ca de transă din psihodramă. O femeie a cărei identitate comută între două corpuri plutește pe durata a trei ritualuri – travaliul casnic (**fig. 21.40**), socializarea cochetă și seducția erotică. Prin ralantiuri, stop-cadru și racorduri eliptice, timpul acestor ritualuri sociale este „transfigurat". Deren considera că există niște afinități profunde între forma artistică și rolul gesturilor din ceremoniile sociale. „Din punct de vedere istoric, întreaga artă derivă din ritual. În cadrul ritualului, forma este înțelesul"*.

Cu sprijinul unei burse oferite de Guggenheim, Deren a făcut ulterior un film despre dansul și ritualul Voudoun. Deși nu a finalizat niciodată filmul, a publicat în schimb o carte, *Divine Horsemen: The Voodoo Gods of Haiti* (*Călăreții divini: zeii voodoo din Haiti*, 1953). A mai încheiat un alt film despre dans, *Ochiul nopții/ The Very Eye of Night* (1959), până la moartea sa, în 1961.

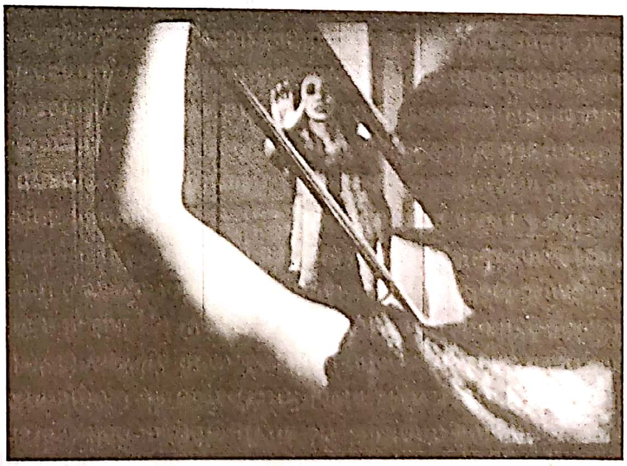
În New York, Deren adoptase imaginea unei preotese Voudoun, înzestrată cu puterea de a-și binecuvânta prietenii și de a-și blestema inamicii. O organizatoare dinamică și extrovertă, a coagulat o comunitate de cineaști care, începând cu 1953, s-a numit Independent Film Foundation și care organiza întâlniri lunare dedicate proiecțiilor, prelegerilor și polemicilor aprinse.

Deren a promovat cinemaul de avangardă în reviste de specialitate și în presa destinată publicului larg. A conceput în plus o teorie incitantă a formei și a expresivității cinematografice, ce distingea între un cinema „orizontal", care evidențiază acțiunea și trama, și un cinema „vertical", ce „sondează ramificațiile momentului", punând în valoare nu ceea ce se întâmplă, ci „cum este perceput sau ce înseamnă"**.

**21.38.** *Studiu coregrafic pentru cameră*: dansatorul își ridică un picior într-o pădure...



**21.39.** ... și, printr-un racord de acțiune, mișcarea continuă într-un atelier.



**21.40.** *Ritual în timp transfigurat*: înfășurarea unui ghem de ață ca o imagine a derulării atât a timpului, cât și a ritualurilor casnice ale femeilor.

---

* Maya Deren, „An Anagram of Ideas on Art, Form, and Film", în Clark, Hodson, & Neiman, *The Legend of Maya Deren*. Vol. 1, partea a 2-a: Chambers (1942–1947), p. 629.

** În „Poetry and the Film: A Symposium", în P. Adams Sitney, ed., *The Film Culture Reader* (New York: Praeger, 1970), p. 174.

procentaj fix din banii de închiriere. Un an mai târziu, Canyon Cinema Cooperative a fost înființată pe Coasta de Vest.

SUA elaborase o infrastructură care să sprijine cinemaul de avangardă, iar cei care dădeau tonul în materie de gust erau Maya Deren, Amos Vogel, criticul Parker Tyler și Jonas Mekas, redactorul-șef al publicației emblematice *Film Culture* (fondată în 1955) din New York, coordonator al Film-Makers' Cooperative și critic de film la *Village Voice*. În 1962, deja oricine avea acces la echipament pe 16 mm sau chiar pe 8 mm putea face un film care avea șanse să fie distribuit și discutat. În timp ce New York detrona Parisul drept capitală a picturii moderne, SUA devenea lider în filmul de avangardă. În deceniul de după război, cineasta care a pus bazele filmului experimental în SUA a fost Maya Deren (vezi caseta *Primul deceniu postbelic: Maya Deren*, din acest capitol).

La fel ca în epocile anterioare, cineaștii experimentali erau mai strâns legați de lumea artelor plastice decât de industria filmului comercial. Unii cineaști au continuat să anime picturi abstracte sau să ilustreze arii inspirate din muzica clasică (de pildă, *Pacific 231* din 1949 al lui Jean Mitry). Din punct de vedere stilistic, o serie de cineaști postbelici au fost influențați de suprarealism și de mișcarea Dada. De-a lungul anilor 1950, alți cineaști s-au inspirat din mișcări contemporane care privilegiau o abordare creativă deopotrivă personală și intuitivă. Expresionismul abstract din pictură se concentrase pe creativitatea spontană a artistului, care putea să împroaște pânza cu vopsea și să o lase să curgă, așa cum proceda Jackson Pollock. Criticii au comparat această „pictură gestuală" cu scriitura lui Jack Kerouac și a altor artiști din generația Beat, care erau în favoarea unei tratări non-intelectuale și impulsive a experienței.

Unii pictori și poeți de avangardă au făcut filme. La Paris, mișcarea letristă de la finalul anilor 1940 experimentase cu sunetul pur al versului și cu dispunerea literelor pe foaia tipărită; la puțin timp după, a încorporat cinemaul în programul său artistic. Un grup desprins din letrism a pus, în cele din urmă, bazele mișcării „anti-artă" a Situaționismului Internațional. În SUA, la începutul anilor 1960, cei care făceau filme experimentale erau afiliați mișcării Pop Art și grupului Fluxus. Unii compozitori de avangardă, precum Steve Reich sau Terry Riley, își ajutau prietenii cineaști realizându-le coloanele sonore sau acompaniamentul muzical *live*.

Au existat momente în care cinematografia experimentală s-a extins dincolo de artele plastice și a intrat în contact cu un public mai larg, de regulă atunci când cineaștii se adresau unei subculturi specifice de spectatori. De pildă, *Trage-mă de margaretă/ Pull My Daisy* (1959) a devenit popular ca urmare a legăturilor cu mediul Beat; comentariul narativ era scris și recitat de Jack Kerouac, iar aerul său de improvizație laxă reflecta atitudinea exaltată asupra vieții (**21.41**). În scurt timp, filmele experimentale au atras segmente de public care făceau parte din „contracultură" la nivel global.

**21.41.** Episcopului i se cântă o serenadă în timp ce Allen Ginsberg îl sâcâie cu întrebări despre sacralitate (*Trage-mă de margaretă*).

## Abstractizare, colaj și expresivitate personală

Noile posibilități expresive încurajau continuarea unor mișcări de dinainte de război. Influența mișcării Dada și a suprarealismului a continuat să se manifeste de-a lungul întregii perioade postbelice. Spre exemplu, impulsurile anti-artă specifice mișcării Dada pot fi identificate în filmele letriștilor francezi. Principalul lor reprezentant, Isidore Isou, susținea că semnele lingvistice sunt mai importante decât imaginile. Actualizând strategia lui Marcel Duchamp din *Cinema anemic/ Anémic cinéma* (1926; vezi *Filmele Dada*, din Capitolul 8), el pleda în favoarea unui cinema discrepant, în care coloana sonoră domină imaginea. *Urlete în numele lui Sade/ Hurlements en faveur de Sade* (1952), filmul letrist al lui Guy Debord, respecta programul lui Isou prin faptul că imaginile erau complet eliminate. Un ecran negru și silențios este alternat cu un ecran alb acompaniat de un discurs din *off*.

Imaginarul suprarealist traversează filmele animatorului polonez Walerian Borowczyk. Filmul său *Jocul ingerilor/ Les jeux des anges* (1964), realizat în Franța, prezintă o serie de obiecte indefinibile și silabe fără sens care trec prin fața camerei înainte ca ceea ce par să fie niște organe umane dezmembrate să înceapă să se lupte între ele. *Renaștere/ Renaissance* (1963) folosește tehnica stop-cadrului în cronologie inversă pentru ca niște grămezi dezordonate de materiale să se asambleze într-o serie de obiecte obișnuite și totuși tulburătoare: o masă, o bufniță împăiată, o păpușă de epocă (**fig. 21.42**). La final, o grenadă face ca toate obiectele să explodeze.

De la finalul anilor 1940 și până la începutul anilor 1960, dincolo de influența mișcării Dada și a celei suprarealiste, filmul de avangardă a fost dominat de patru curente majore: filmul abstract, filmul narativ experimental, filmul liric și filmul de compilație experimental.

**21.42.** Spre finalul procesului de reasamblare din *Renaștere*.

**Filmul abstract** Filmul abstract apăruse în anii 1920 odată cu filme ca *Joc de lumini, op. 1/ Lichtspiel Opus 1* al lui Walter Ruttmann sau *Simfonie diagonală/ Symphonie diagonale* al lui Viking Eggeling (vezi *Animația abstractă*, din Capitolul 8). Câțiva americani care făcuseră filme abstracte în timpul războiului (vezi *Animația*, din Capitolul 14) și-au continuat experimentele în următoarele decenii. Harry Smith, care și-a realizat abstractizările timpurii direct pe peliculă, a început să folosească aparatul de filmat ca să înregistreze imagini pictate (**fig. color 21.1**). Douglas Crockwell a folosit decupaje, pictură aplicată fotogramă cu fotogramă și blocuri de ceară cu striații colorate în *Secvență în Glens Falls/ Glens Falls Sequence* (1946) și în *Corpurile alungite/ The Long Bodies* (1947; **fig. color 21.2**). Marie Menken a pictat modele pe peliculă care generau un tipar pe ecran și un altul atunci când examinai rola de peliculă (de exemplu, *Imitație/ Copycat*, 1963, **fig. color 21.3**).

Canadianul Norman McLaren lucra cu multe forme de animație, printre care și tehnica de animare a obiectelor tridimensionale (supranumită de McLaren „pixilație"). Însă ceea ce i-a adus faima departamentului său de la NFB a fost animația abstractă. La scurt timp după Len Lye, McLaren a perfecționat tehnica picturii directe pe peliculă și zgârierea acesteia, iar filmele sale pictate de mână *Fără grijă/ Begone Dull Care* (1949) și *Blanc intermitent/ Blinkity Blank* (1955; **fig. color 21.4**) au fost prezentate și apreciate în cinematografele de artă de pe întreg continentul nord-american.

Alți doi reprezentanți ai artei abstracte, John și James Whitney, au fost premiați pentru filmul *Variațiuni/Variations* (1943) la Knokke în 1949. John a continuat să experimenteze cu imaginea generată pe calculator, în timp ce James a conceput o metodă de pictură pointilistă care putea să genereze forme de tip mandala și tipare cinetice care aminteau de Op Art* (**fig. color 21.5**). Animația abstractă a lui Jordan Belson mergea cam în aceeași direcție, acesta căutând să inducă niște stări asemănătoare celei zen (**fig. color 21.6**).

În vreme ce Smith, McLaren, frații Whitney și Belson realizau compoziții elaborate și înțesate de elemente, alți cineaști abordau abstractizarea într-o manieră mai reductivă. Cineastul vienez Dieter Rot a compus seria *Puncte/ Dots* (1956–1962) prin realizarea de găuri de diferite mărimi în porțiunea de bandă neagră neexpusă a peliculei. Atunci când pelicula era proiectată, găurile apăreau ca niște discuri albe care se modificau sau se măreau. Probabil că filmul cu cel mai înalt grad de reducție este *Arnulf Rainer* (1960), realizat de austriacul Peter Kubelka. Acesta a creat un film exclusiv din tipare de fotograme integral albe și integral negre, care generau pe ecran efecte ritmice de scintilație și care produceau imagini spectrale care persistau în percepția spectatorilor (**fig. 21.43**).

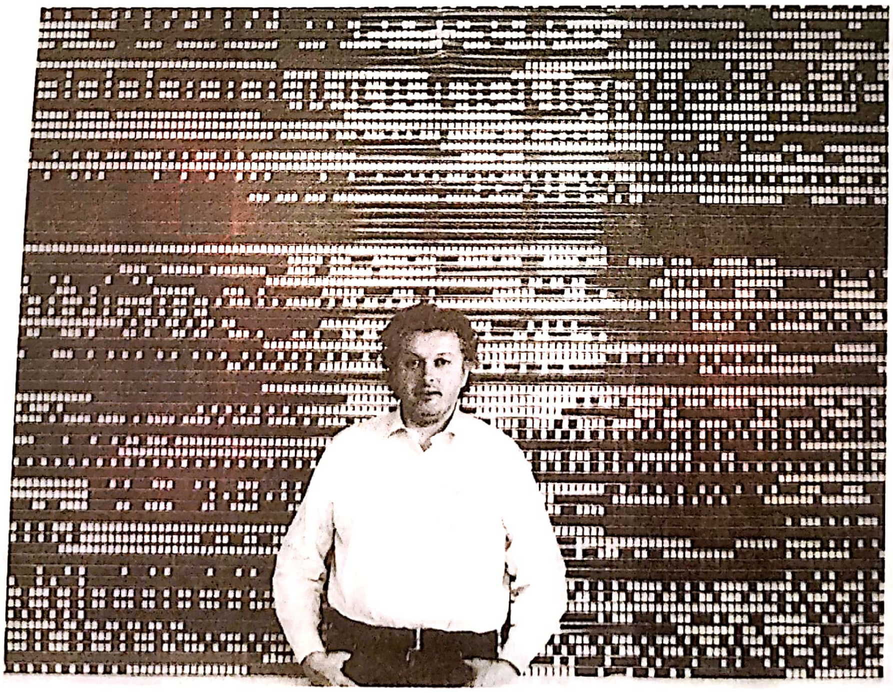
---

* Curent din artele vizuale care folosește iluzii și efecte optice pentru a influența procese de percepție (n.t.).

Toate aceste experimente se bazau pe filmarea unor modele pur abstracte, adesea fotogramă cu fotogramă. Cineastul putea, de asemenea, să filmeze obiecte în moduri care scoteau în evidență calitățile lor abstracte. Această abordare, asimilată mai înainte cinemaului pur (vezi *Cinema pur*, din Capitolul 8), fusese inițiată de Fernand Léger și Dudley Murphy în *Baletul mecanic/ Ballet mécanique/* (1924) și a fost folosită în continuare de-a lungul epocii postbelice. Filmul lui Charles și Ray Eames *Asfalt/ Blacktop* (1950) amintește de *Ploaie/ Regen* al lui Joris Ivens prin faptul că examinează tiparele create de spuma apei. În filmul *Adebar* (1957) al lui Kubelka, prin procedee de imprimare, imagini pozitive cu oameni dansând într-o cafenea devin imagini negative, inversate sau răsturnate. *Simfonia podurilor/ Bridges Go Round* (1958), al lui Shirley Clarke, folosește efecte de laborator mai complicate, incluzând nuanțarea sau supraimpresiunea pentru a evidenția unghiurile înclinate ale podurilor (**fig. color 21.7**).

Deși tehnica de animație într-un singur cadru fusese introdusă cu câteva decenii mai înainte, în prima parte a anilor 1950, americanului Robert Breer i-a venit ideea de a refuza să creeze iluzia unei tranziții line între cadre și să facă, în schimb, din fiecare cadru o imagine complet diferită. Ceea ce a rezultat a fost un amestec frenetic și abil de imagini și obiecte familiare. În *REcreație/ REcreation* (1956), imagini abstracte se răsucesc alături de prim-planuri cu unelte, instrumente de scris, jucării, fotografii și desene (**fig. color 21.8**). Breer a continuat să asambleze material animat, material scris de mână și de altă natură, ca, de pildă, în *Bătaie cu pumnii/ Fist Fight* (1964; **fig. color 21.9**). Filmele sale stabilesc un nou prag de claritate minimală: într-o suită de cadre compuse dintr-o fotogramă, un cadru de patru sau cinci fotograme iese în evidență și capătă o mai mare pregnanță.

Unele filme europene erau abstracte dintr-un alt punct de vedere, și anume prin faptul că imaginile erau organizate în tipare riguroase care urmau niște reguli fixe. Indiferent dacă un cadru reprezenta modele pure sau obiecte recognoscibile, cineaștii puteau să-l integreze într-o structură care se derula non-narativ. Un precursor fără echivoc al acestei abordări este *Nerăbdare/ Impatience*, al lui Charles Dekeukeleire (1929; vezi *Narațiunea experimentală*, din Capitolul 8), cu câteva motive care se repetă la nesfârșit. În Austria postbelică, artiștii de avangardă se aflau sub vraja picturii formaliste și a muzicii seriale a lui Arnold Schoenberg și a lui Anton von Webern, motiv pentru



**21.43.** Peter Kubelka în fața unui perete pe care sunt agățate benzi din pelicula filmului său pe bază de scintilație, *Arnulf Rainer*.

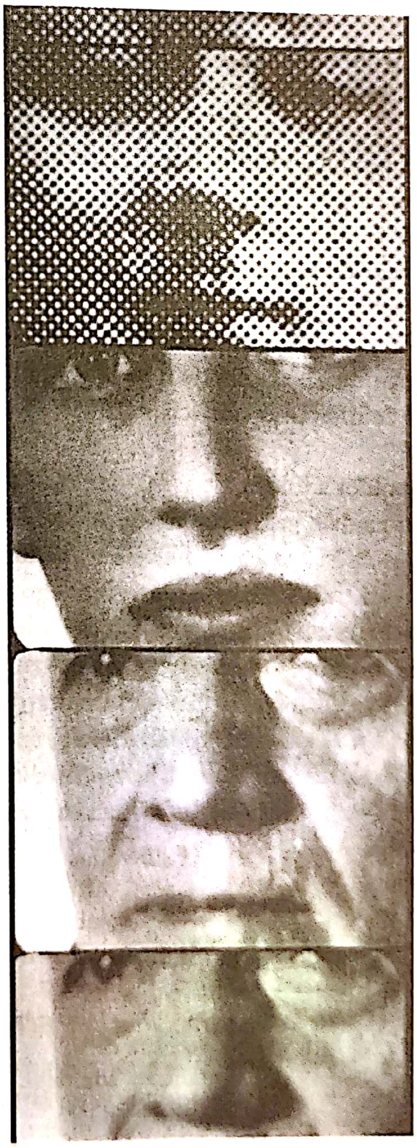
care nu este de mirare că cei mai de seamă reprezentanți ai abstractizării structurale erau vienezii Peter Kubelka și Kurt Kren.

În siajul descoperirilor lui Breer, precum și în prelungirea montajului ritmic al impresioniștilor francezi și al regizorilor Mișcării de montaj sovietice din anii 1920, Kubelka a formulat o teorie a filmului „metric“: „Cinematograful nu este mișcare. Cinematograful este o proiecție de imagini statice – adică imagini care nu se mișcă – într-un ritm foarte alert“[*]. Kubelka a ajuns la concluzia că unitățile cinematografice de bază nu sunt cadrele, ci fotogramele individuale și intervalul dintre o fotogramă și următoarea. Regizorul putea să asambleze fotogramele într-o serie fixă și apoi să construiască filmul din variațiunile și manipularea acelei serii. Spre exemplu, cum fraza muzicală pe care voia să o folosească în *Adebar* se întindea pe durata a 26 de fotograme, Kubelka a decis ca toate cadrele în care apăreau cupluri dansând să se deruleze pe durata fie a 13, a 26 sau a 52 de fotograme. Aceste cadre urmau să fie îmbinate și să formeze „fraze“. Apoi, Kubelka a variat frazele în funcție de niște reguli autoimpuse; de pildă, o tăietură de montaj putea să facă legătura doar între imagini pozitive și imagini negative. *Adebar* se încheie atunci când toate combinațiile dintre cadre au fost epuizate. Procesul durează doar 90 de secunde.

Asemenea lui Kubelka, Kurt Kren lucra cu unități de cadru compuse din doar câteva fotograme, însă încercările sale de abstractizare structurală acordau mai multă atenție imaginilor. Șablonul său fotogramă cu fotogramă este aplicat asupra unui material care, deși este compus din cadre cu durate foarte scurte, este mai ușor de descifrat. Spre exemplu, filmul *2/60: 48 portrete de la testul Szondi/ 2/60: 48 Köpfe aus dem Szondi Test* (1960) individualizează cartoanele cu imagini folosite într-un test psihologic (**fig. 21.44**). Filmul *5:62: Oameni care privesc de la fereastră, gunoi etc./ 5/62: Fenstergucker, Abfall, etc.* (1962) îi tachinează pe spectatori prin repetarea cadrelor în funcție de reguli stricte. La început, fiecare cadru cu cei care privesc de la fereastră durează cât o singură fotogramă. Pe măsură ce filmul înaintează, fiecare imagine se extinde la două fotograme, apoi la trei, patru, cinci ș.a.m.d. Formulele lui Kren sunt mai puțin complexe din punct de vedere matematic decât cele ale lui Kubelka, iar organizarea lor după niște șabloane se bazează mai curând pe faptul că spectatorii vor ține minte anumite imagini.

**Filmul narativ experimental** În *Antract/ Entr'acte*, *Câinele andaluz*, *Poveste cu detectivi/ Histoire de détective* și alte filme, cineaștii experimentali din anii 1920 subminaseră convențiile de narare deja standardizate în cadrul cinematografiilor mondiale. După Al Doilea Război Mondial, cineaștii au continuat să creeze narațiuni care erau foarte diferite de cele produse în cinematografiile *mainstream*.

Filmele lui Deren *Mrejele după-amiezii* și *Pe țărm* (vezi caseta *Primul deceniu postbelic: Maya Deren*, din acest capitol) cristalizaseră tendința înspre psihodramă din dramele simbolice ale suprarealiștilor și impresioniștilor francezi din anii 1920. Cineaștii americani considerau că psihodrama este forma adecvată pentru



**21.44.** În *2/60*, Kren ne dă impresia că vedem capete care se răsucesc, ochi care clipesc și trăsături fizionomice modificate.

---

[*] Peter Kubelka, „The Theory of Metrical Film“, în P. Adams Sitney, ed., *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism* (New York: New York University Press, 1978), p. 140.

exprimarea obsesiilor personale și a impulsurilor erotice. În amestecul său fluid de evenimente subiective și obiective, genul anticipa explorarea ambiguităților narative care a definit cinematograful european de artă postbelic.

Psihodramele prezintă de regulă povești fantastice prin intermediul unor tehnici extrem de stilizate. *Ziua mamei/ Mother's Day* (1948), al lui James Broughton, expune proiecția copilăriei din perspectiva fanteziei unui adult. Adulții se angrenează în jocuri pentru copii, încadrați în tablouri descentrate și cu multe chenare compoziționale (**fig. 21.45**). Prin comparație, în *Pantofii de plumb/ The Lead Shoes* (1949; **fig. 21.46**), al lui Sidney Peterson, grotescul tramei este amplificat prin intermediul unor obiective care distorsionează imaginea.

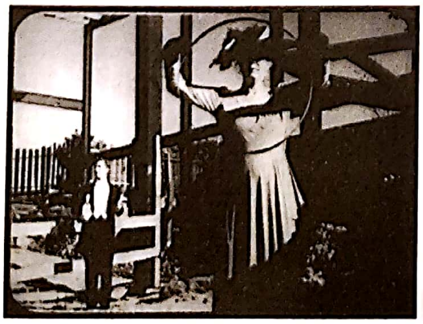
La fel ca în *Mrejele după-amiezii* și în operele suprarealiste, psihodramele postbelice sunt adesea construite sub formă de vise. *Clopotele din Atlantis/ Bells of Atlantis* (1952), al lui Ian Hugo, folosește supraimpresiuni languroase pentru a crea o lume subacvatică (**fig. 21.47**), dar, conform comentariului din *off* al lui Anaïs Nin, „Acest Atlantis nu poate fi găsit decât noaptea pe calea visului". În mod asemănător, *Artificii/ Fireworks* (1947), al lui Kenneth Anger, propune o structură onirică ce amintește de *Sângele unui poet* (vezi *Suprarealismul*, din Capitolul 14, **fig. 21.48**). Povestea unui tânăr atras de un marinar și care este apoi bătut de o gașcă de marinari se încheie cu eroul trezindu-se alături de iubitul său, în timp ce fotografiile cu imaginile onirice ard în flăcări (**fig. 21.49**).

Gregory Markopoulos a folosit, de asemenea, visele și halucinațiile pentru a da o justificare fanteziei erotice. Precum Anger, și el își structura filmele în jurul unor protagoniști care funcționau drept alter ego; precum Cocteau, își întesa narațiunile cu trimiteri la mitologia clasică. Când era student la University of Southern California, a realizat *Psyche* (1947), după care a făcut câteva filme (*Lysis*, 1948; *Charmides*, 1948) în orașul său natal Toledo, din Ohio. În *Pretendentul/ Swain* (1950), un pacient închis într-un spital psihiatric evadează din închisoare și se eliberează de roluri masculine constrângătoare.

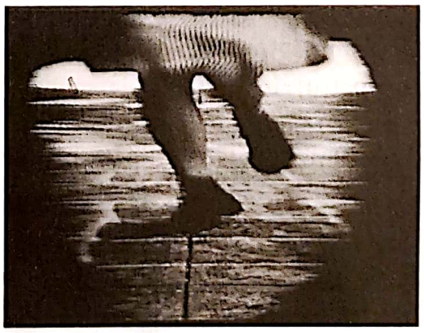
În filmele lor, Anger și Markopoulos au tratat teme și un imaginar homosexual într-o manieră explicită, cum nu se mai întâmplase până atunci în avangardă. La fel a făcut și poetul Jean Genet în *Cântec de dragoste/ Un chant d'amour* (1950), care vorbește despre dorință în rândul prizonierilor și al gardienilor, cu tușe suprarealiste, dar fără alibiul visului sau al halucinației (**fig. 21.50**). Narațiunile din psihodramă exprimă, de asemenea, pulsiuni hetereosexuale. *Reflexii pe negru/ Reflections on Black* (1955), al lui Stan Brakhage, prezintă o serie de variațiuni ale relațiilor masculin-feminine prin prisma vizitei unui bărbat orb, misterios, într-un bloc de locuințe (**fig. 21.51**).

Dincolo de dramele care tratau dorințe sexuale și anxietatea individuală, filmele experimentale postbelice prezentau și narațiuni cu teme mai ample. Unele, precum filmul escatologic al lui Christopher Maclaine, *Sfârșitul/ The End* (1953), funcționau ca semnale de alarmă cu privire la un sfârșit nuclear al lumii (**fig. 21.52**). Mai mulți cineaști au lucrat cu trame satirice sau mistice. *Science Friction* (1959), filmul cu accente Pop al lui Stan VanDerBeek, pune în scenă Războiul Rece prin animarea unor decupaje din imagini TV și din caricaturile din presa de actualitate. Animațiile pe bază de decupaje ale lui Harry Smith prezintă narațiuni bizare motivate de un simbolism ocult (**fig. 21.54**), cel mai notabil dintre acestea fiind *Magie în cer și pe pământ/ Heaven and Earth Magic* (1958).

Prin comparație, filmele narative cultivate de cineaști influențați de mișcarea Beat și de cercurile avangardiste, apropiate de formula de *home movie*, au o structură mult mai laxă. *Trage-mă de margaretă* este un exemplu al acestui gen; un altul este filmul lui Ken Jacobs *Mici atentate la fericire/ Little Stabs at Happiness* (1959), cu Jack Smith, autorul unui număr de vodevil intitulat *The Human Wreckage Revue* (*Epava umană*). *Hoțul de flori/ Flower Thief* (1960), al lui Ron Rice,



**21.45.** *Ziua mamei*: „băieții și fetele adorabile" ale mamei au încremenit în posturi infantile recreate de fantezia adultului.

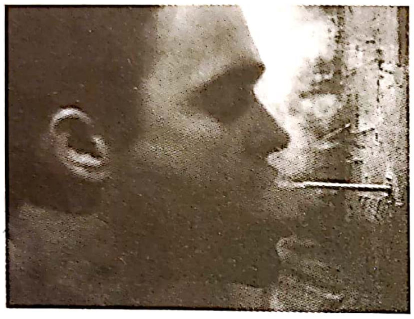


**21.46.** Un joc de șotron în *Pantofii de plumb*, în care obiectivul augmentează greutatea evocată de titlu.

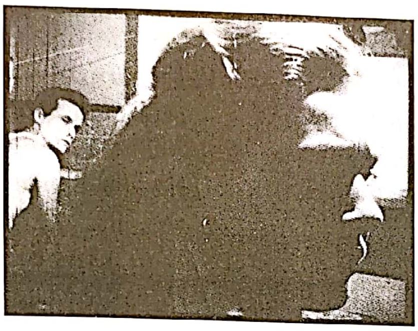
**21.47.** *Clopotele din Atlantis:* o supraimpresiune care amintește de impresionismul francez.

**21.48.** În *Artificii*, protagonistul se privește îndelung, imitând imaginile în oglindă din filmele lui Jean Cocteau.

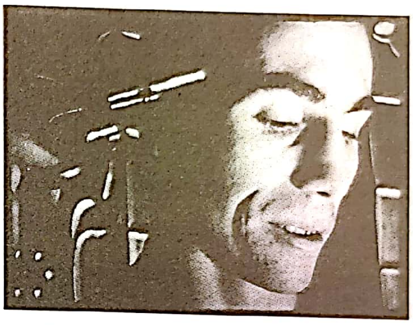
**21.49.** Fotografii ale durerii/ale extazului care ard în *Artificii.*



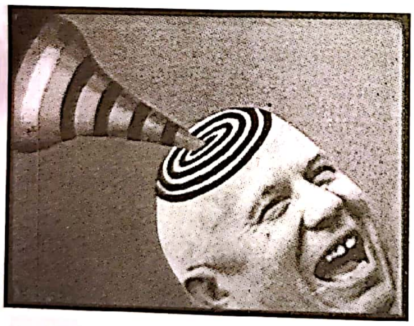
**21.50.** *Cântec de dragoste*: prizonieri care împart fumul printr-un pai.

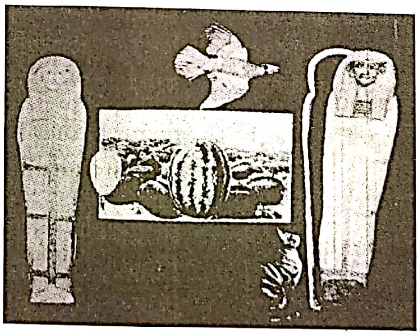


**21.51.** Conflicte de cuplu în *Reflexii pe negru* al lui Brakhage.



**21.52.** John își ia viața în *Sfârșitul*, filmul tensionat și încărcat al lui Maclaine.





**21.53.** *stânga* O rachetă americană îl țintește pe Hrușciov în *Science Friction.*

**21.54.** *dreapta* Imagini ezoterice în *Magie în cer și pe pământ.*

urmărește peripețiile caraghiosului Taylor Mead, unul dintre „starurile" filmului experimental american.

Animatorii europeni erau cunoscuți în special pentru experimentele lor narative. După război, mai multe dintre țările est-europene, devenite de puțin timp socialiste, înființaseră studiouri de animație finanțate de stat, care adesea le confereau cineaștilor un grad semnificativ de libertate de creație. Spre exemplu, în Cehoslovacia, animatorul de păpuși-marionete Jiří Trnka a început să lucreze în 1945. La fel ca în cazul multor animatori est-europeni, filmele sale de animație făceau comentarii voalate asupra situației politice contemporane în timp ce omagiau, simultan, cultura națională și, cu precădere, folclorul local. Această a doua tendință este vizibilă în *Vechile legende cehe/ Staré povesti ceské* (1953). Ultimul film al lui Trnka, *Mâna/ Ruka* (1965), este o alegorie despre libertatea artistică. Un meșteșugar în miniatură, care face ghivece de flori, trebuie să realizeze sculptura unei mâini imense care dă ordine. Când, în cele din urmă, acceptă, bărbatul este constrâns să lucreze într-o cușcă gigantică (**fig. color 21.10**). În mod ironic, Trnka a putut să realizeze această alegorie despre arta controlată de stat într-o casă de producție finanțată de un guvern comunist.

Karel Zeman, un alt animator ceh important, părea să facă trimitere la cursa pentru înarmare nucleară în lungmetrajul său *Invenția distrugerii/ Vynález zkázy* (1957), care îmbină filmări cu actori, efecte speciale și animație pentru a crea un film *science-fiction* despre o fabrică periculoasă ascunsă pe o insulă misterioasă (**fig. 21.55**).

Cel mai influent studio de animație din Europa de Est se afla în Iugoslavia. Înființat în 1956, studioul din Zagreb a devenit celebru pentru desenele animate extrem de stilizate, multe dintre ele destinate unui public adult, interesat de cinemaul de artă. Aceste filme, bazate pe povești simple sau lirice, care fie foloseau un dialog minimal, fie nu îl foloseau deloc, erau destul de atractive la nivel internațional. Comediile satirizau de regulă viața modernă, ca în *Surogat* (1961, Dušan Vukotić), un film în care mersul la plajă al unui bărbat se încheie atunci când totul se dovedește o imitație gonflabilă, inclusiv eroul și peisajul.

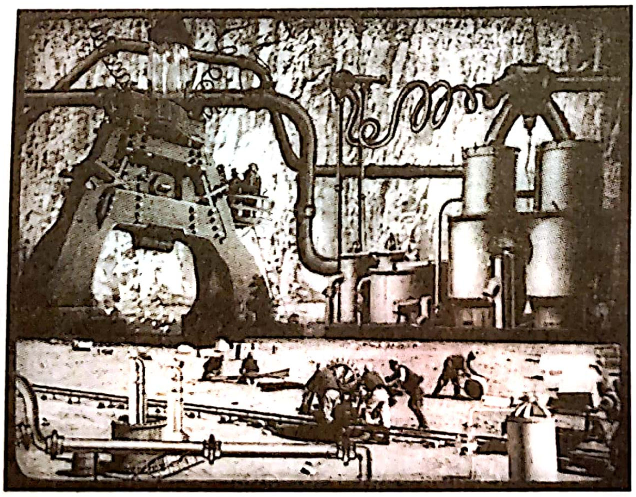
Jan Lenica a început să lucreze în Polonia, după care s-a mutat în Franța și, ulterior, în Germania. Filmul său *A* (1964), realizat în Franța, este un exemplu tipic pentru o bună parte din animația narativă europeană prin faptul că îmbină umorul și o dimensiune amenințătoare. Un scriitor este terorizat de o literă „A“ enormă care îi invadează locuința (**fig. 21.56**); apoi, exact când crede că a scăpat de ea, apare o gigantică literă „B“.

Alexandre Alexëieff și Claire Parker, întorși în Franța după război, au continuat să trăiască din publicitate și să facă animații folosindu-se de ecranul cu ace (vezi *Animația*, din Capitolul 14). *Nasul/ Le nez* (1963), o adaptare după Nikolai Gogol, în loc să prezinte povestea originală într-o manieră liniară, o evocă grăitor (**fig. 21.57**).

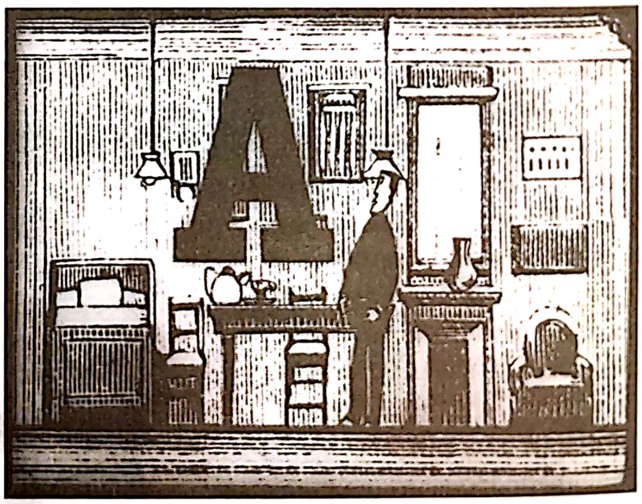
**Filmul liric** În prelungirea unor genuri de dinainte de război, filmul abstract și cel narativ experimental recurgeau la convenții de avangardă împământenite. Pe de altă parte, au apărut și genuri noi. Cel mai important dintre acestea era filmul numit poetic sau liric, în care cineaștii caută să surprindă o impresie personală sau o emoție, foarte asemănător cu felul în care poeții transmit o frântură a interiorității lor printr-un vers scurt. Lirismul cinematografic își propune să redea o senzație sau o stare în mod direct, folosindu-se cât mai puțin de structuri narative sau eliminându-le complet.

Stan Brakhage, unul dintre cei mai importanți cineaști de avangardă din epoca postbelică, a pus bazele genului filmului liric (vezi caseta *Al doilea deceniu postbelic: Stan Brakhage*, din acest capitol). Alți cineaști l-au urmat, printre care Charles Boultenhouse, cu filmul *Scris de mână/ Hand Written* (1959), și Bruce Baillie, cu *Lui Parsifal/ To Parsifal* (1963). Filmările lui Brakhage cu familia, animalele de companie și locuința au arătat că forma lirică era compatibilă cu un material *home movie* de natură intimă. Modul liric i-a făcut pe cineaști să exploreze formatul de film-jurnal, în care cineaștii își consemnau impresiile despre viața cotidiană (de exemplu, *Walden* al lui Jonas Mekas, finalizat în 1969). Mai era și filmul „portret“, precum *Galaxie* (1966) al lui Markopoulos, care era format din treizeci de filme scurte cu prieteni.

Filmul narativ experimental și cel liric încorporau imagini și structuri abstracte. Compozițiile *hard-edge*[*] ale lui Broughton scoteau în evidență felul în care era gândit cadrul, în timp ce joaca lui Anger cu eclerajul



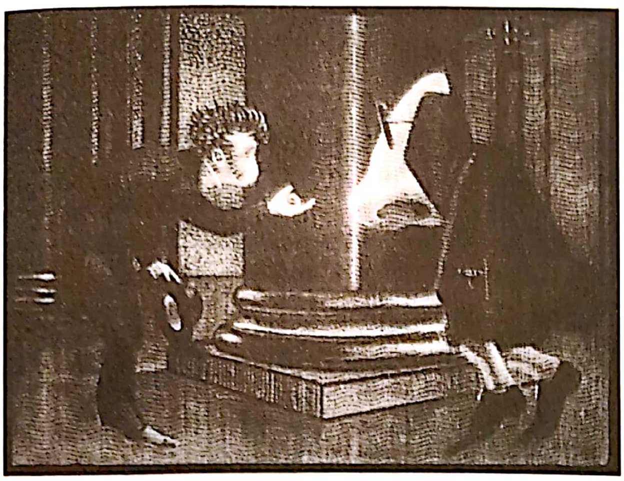
**21.55.** În *Invenția distrugerii*, oameni reali sunt micșorați de mașinării animate într-un stil care amintește de gravurile de sec. al XIX-lea.



**21.56.** Protagonistul își înfruntă inamicul în *A*.

---

[*] Stil de pictură bazat pe forme, de regulă, geometrice cu margini bine delimitate (n.t.).



**21.57.** Jenat, eroul încearcă să-și recupereze nasul, transformat acum într-un funcționar de stat (*Nasul*).

și claritatea pentru a estompa liniile făcea ca imaginea să devină destul de abstractă. Filmele lui Brakhage se folosesc de reflexii, difuzie spectrală și pictură manuală realizată direct pe banda de peliculă. Markopoulos își întrerupe explorările erotice intercalând grupaje scurte de cadre dintr-o singură fotogramă, fraze cinematografice care amintesc de maniera abstractă a lui Kren și de cea a lui Kubelka. În plus, animatorii care făceau filme narative recurgeau des la abstractizare; filmele făcute la studioul din Zagreb au fundaluri picturale și plate (**fig. color 21.13**). Însă în majoritatea filmelor narative și lirice, abstractizarea fie are nuanțe simbolice, fie intensifică valențe expresive, fie transmite acea percepție directă despre care Brakhage credea că trebuie să constituie misiunea artei.

**Filmul experimental de compilație** Acest curent postbelic are, de asemenea, puțini precursori, cu toate că *Rose Hobart* (1939, vezi *Suprarealismul*, din Capitolul 14), al lui Joseph Cornell, ar fi un exemplu important. Cineaștii care lucrează în acest gen adună material dintr-o varietate de surse și îl asamblează sau decupează și reordonează filmul gata făcut al altcuiva. Ceea ce rezultă transmite o emoție sau generează asocieri metaforice. Spre deosebire de documentarul de compilație, compilația de avangardă sau filmul de asamblaj evită mesajele explicite și folosește materialul original în maniere satirice sau șocante.

Probabil primele filme de asamblaj postbelice sunt cele din mișcarea letristă pariziană. Filmul *Tratat despre noroi și eternitate/ Traité de bave et d'éternité* (1951), al lui Isidore Isou, îmbină material filmat convențional, peliculă zgâriată, ecran negru și scintilație. Comentariul neîntrerupt al lui Isou din *Tratat* este intenționat desincronizat. *A început deja filmul?/ Le film est déjà commencé?* (1951), al lui Maurice Lemaître, prezintă o vizită fantasmagorică la cinema. Anticipând multe dintre mijloacele la care avangardiștii aveau să recurgă în următorii ani, Lemaître a adunat laolaltă extrase din *Intoleranță/ Intolerance*, trailere și filme letriste anterioare, le-a îmbinat cu material negativ, material nuanțat, blancuri și cadre foarte scurte – toate acompaniate de fragmente scurte de muzică clasică și de vocea unui comentator acid care citește cronicile dure cu care filmul era probabil să fie întâmpinat.

Alți cineaști europeni de avangardă au produs astfel de filme de asamblaj de-a lungul anilor 1950 și la începutul anilor 1960. Filmul *Despre trecerea unor persoane într-un timp destul de scurt/ Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*, al lui Guy Debord, îmbină fragmente de știri, cadre publicitare și extrase din filme de ficțiune cu secvențe înscenate și filmate de Debord însuși. Filmul a devenit echivalentul de avangardă al documentarului *Noapte și ceață* și a pregătit terenul pentru colajele de lungmetraj din modernismul european al anilor 1960.

În SUA, sculptorul Bruce Conner a adus filmul de compilație de avangardă în atenție odată cu *Un film/ A Movie* (1958). Conner juxtapune secvențe palpitante din filme western și din filme realizate în junglă și cadre tulburătoare de actualități cu cascadorii care sfidează moartea și cu dezastre provocate de om, întrerupte de inserturi de text ce reiau titlul filmului. Scurtmetrajul *Rază cosmică/ Cosmic Ray* (1961) se bazează pe un montaj orgiastic de reportaj și imagini de arhivă care creează legături între sexualitate și violență și care este temporizat în acord cu cântecul lui Ray Charles „What'd I Say".

## Succesul și noile ambiții

Încurajați de sprijinul pentru cinematografia experimentală, cineaștii de avangardă care lucrau în toate aceste genuri s-au orientat înspre filme cu durate și întinderi tematice ambițioase. În *De două ori bărbat/ Twice a Man* (1963), al lui Gregory Markopoulos, expunerea intercalată a perspectivelor a patru personaje durează aproape o oră. *Slujbă pentru Dakota Sioux/ Mass: For the Dakota Sioux* (1964), al lui Bruce Baillie, folosește o liturghie romano-catolică pentru a încadra o serie de filme lirice care arată degradarea

Posibilitatea ca cinemaul să stăruie asupra potențialului creativ al clipei, pe care o întâlnim în *Mrejele după-amiezii*, al lui Deren, și în psihodramele lui Markopoulos, a fost tratată non-narativ de către Brakhage. În timpul șederii sale la Institute of Fine Arts din San Francisco și în timpul călătoriilor în Colorado, California și Manhattan, Brakhage i-a cunoscut pe unii dintre cineaștii experimentali ai generației anterioare – Broughton și Peterson pe Coasta de Vest; Deren, Menken, Maas și Joseph Cornell (vezi *Suprarealismul*, din Capitolul 14) la New York. Deși a preluat idei de la toți, și-a format rapid un stil personal.

Brakhage a definit lirismul cinematografic prin opera sa de la jumătatea anilor 1950: *Inelul mirării/ The Wonder Ring* (1955), *Carnea dimineții/ Flesh of Morning* (1956), *Pisici nocturne/ Nightcats* (1956) și *Iubitor/ Loving* (1956). În viziunea lui Brakhage, filmul liric exprimă actul de a vedea și fluxul imaginației. În cinemaul său „la persoana I", o panoramare mișcată devine o privire pe furiș; un cadru fulgerător, o clipire; o suită de tăieturi în rafală, un vehicul senzorial. Filmele lui Brakhage surprind lumina care radiază, reflectă, refractă, este filtrată și orbește. *Inelul mirării*, făcut la cererea lui Cornell atunci când acesta a auzit că metroul de suprafață din New York City urma să fie distrus, ne arată orașul ca un șuvoi de straturi, deformat și fracturat de sticla geamurilor din metrou (**fig. color 21.11**). Tiparele abstracte sugerează cum lumina intră în ochi și declanșează varii asocieri.

Brakhage a continuat să exploreze lirismul în filmele sale „casnice", precum *Fereastră apă bebeluș mișcare/ Window Water Baby Moving* (1959) și *Coapsă linie liră triunghiular/ Thigh Line Lyre Triangular* (1961), ciclul „cosmic" *Câine stea om/ Dog Star Man* (finalizat în 1964), seria pe 8 mm *Cântece/ Songs* (1964–1969), și ciclul *Scene de sub copilărie/ Scenes from Under Childhood* (finalizat în 1970). Filmografia sa este una extrem de prolifică – mai mult de cincizeci de filme realizate în anii 1950 și aproape o sută în anii 1970.

Cel mai complex dintre filmele lui Brakhage din această perioadă este *Anticiparea nopții/ Anticipation of Night* (1958), în care o psihodramă despre un bărbat care se spânzură este refasonată printr-o abordare lirică. Protagonistul nici măcar nu are corp, este doar o umbră. Cea mai mare parte a filmului este o explorare a suprafeței, a nuanței și a mișcării în lumea perceptibilă. O cameră care filmează agresiv din mână creează un efect de remanență a luminii, încețoșând din cadru. Brakhage creează legături între cadre în funcție de textură sau culoare, ca, de pildă, atunci când niște imagini nocturne traversate de o fâșie de lumină sunt urmate de o explozie de lumină printre coroanele copacilor. *Anticiparea nopții* a impus filmul liric drept una dintre principalele contribuții ale Americii la cinemaul de avangardă.

Brakhage a continuat în același gen cu o serie de filme despre propria familie. În *Fereastră apă bebeluș mișcare*, sarcina și nașterea lui Jane Brakhage sunt prezentate prin tehnici de flashback și prin întrepătrunderea unor motive picturale (**fig. 21.58**).

Brakhage considera că artistul/-a este o persoană vizionară care percepe și simte mai profund decât alții. A încercat să surprindă pe peliculă vederea needucată, senzația de spațiu și de lumină, nealterate de cunoaștere și obișnuințe sociale: „Închipuie-ți un ochi care nu se supune legii perspectivei create de om, un ochi lipsit de prejudecata logicii compoziționale, un ochi care nu reacționează la numele niciunui lucru, dar care trebuie să cunoască fiecare obiect întâlnit în viață printr-o aventură a percepției. Câte culori sunt într-un câmp cu iarbă pentru un bebeluș care merge de-a bușilea și nu este conștient de «verde»?... Închipuie-ți o lume vie cu obiecte incomprehensibile, care sclipesc într-o varietate infinită de mișcări și nenumărate gradații ale culorii. Închipuie-ți o lume înainte de «la început era cuvântul»"*.

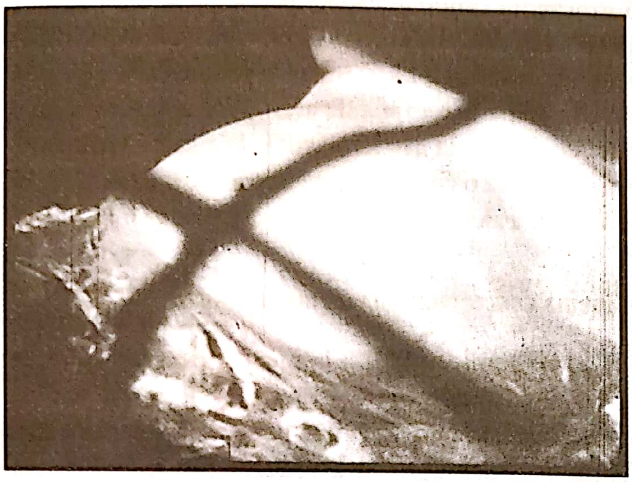
Brakhage era de părere că până și lucrurile neplăcute – un câine care putrezește în *Comemorarea lui Sirius/ Sirius Remembered* (1959), autopsii în *Actul de a vedea cu propriii ochi/ The Act of Seeing with One's Own Eyes* (1970; **fig. 21.59**) – devin experiențe vizuale revelatorii atunci când sunt surprinse de ochiul inocent al artistului/-ei.

Această încredere romantică în imaginația creativă se potrivea cu preocuparea modernistă pentru abstractizare și joc formal complex. Transformarea de către Brakhage a obiectelor cotidiene în tipare pure îl încadrează în tradiția cinemaului pur (vezi *Cinema pur*, din Capitolul 8; **fig. color 21.12**). Filmografia sa a fost, de asemenea, influențată în parte de curente din afara cinematografului – poezia lui Kenneth Rexroth și Robert Duncan, fotografia profesorului său Minor White și pictura expresionismului abstract. Criticii au asociat camera rătăcitoare a lui Brakhage cu spontaneitatea picturii gestuale a lui Jackson Pollock.

Opera lui Brakhage i-a încurajat pe cineaști să se încreadă în impresiile lor imediate și să pună inclusiv montajul și munca de laborator în slujba expresivității

---

* Stan Brakhage, *Metaphors on Vision*, ed. P. Adams Sitney (New York: Film Culture, 1963).



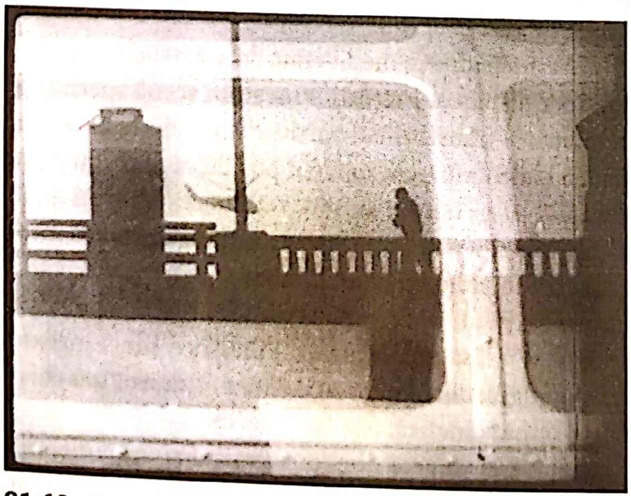
**21.58.** Motivul apei și al fertilității se contopesc în *Fereastră apă bebeluș mișcare.*

**21.59.** Pielea unui cadavru ca suprafață poetică în *Actul de a vedea cu proprii ochi*, al lui Brakhage.

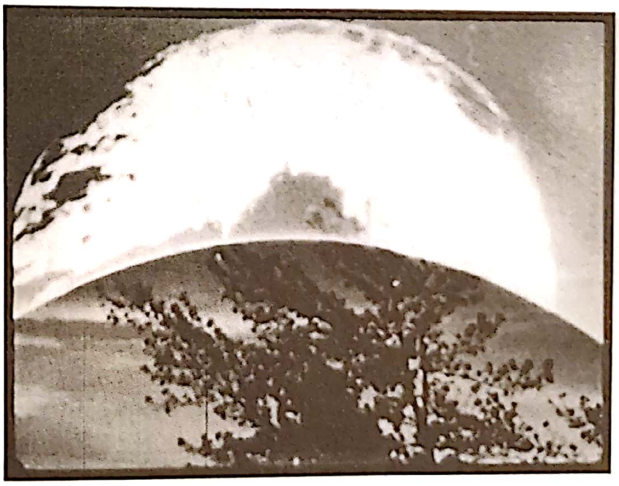
emoționale directe. Prin „deprofesionalizarea" profesiei cinematografice – respingerea clarității mari și a expunerii corecte, folosirea peliculei voalate, arătarea îmbinărilor, filmarea împrejurărilor cotidiene cu o cameră de amator supusă mișcărilor corpului –, el punea în practică noțiunea de cameră-stilou într-o manieră care l-ar fi surprins pe Alexandre Astruc (vezi *Apariția și propagarea teoriei auteuriste*, din Capitolul 19). A face un film era acum la fel de expresiv din punct de vedere personal precum a scrie un poem.

---

Americii contemporane (**fig. 21.60**). Stan Brakhage a dezvoltat forma lirică în *Câine stea om/ Dog Star Man*, un ciclu de filme în cinci părți care încearcă să unească natura, existența umană cotidiană, imperativul morții și ritmurile cosmosului (**fig. 21.61**). În plus, Brakhage a triat întreg materialul, dând laoparte din straturile de supraimpresiuni, iar ceea ce a rezultat a considerat că este un film de sine stătător, *Arta vederii/ The Art of Vision* (1965). Filmul de avangardă avea ambiția unui roman de James Joyce, a tabloului *Guernica* al lui Picasso și a altor opere moderniste din alte arte.



**21.60.** Supraimpresiunile cu texturi dense ale lui Baillie din *Slujbă pentru Dakota Sioux* evocă o Americă sugrumată de tehnologie și de o rutină demnă de plâns.



**21.61.** Supraimpresiuni cosmice în *Preludiu: Câine stea om.*

Dintr-o dorință asemănătoare de a realiza ceva de mare anvergură, Bruce Conner a făcut *Raport/ Report* (1965), o analiză complexă a asasinatului lui John Kennedy. Folosindu-se de fragmente de știri de televiziune, de fotograme standard de sincronizare și de material publicitar, Conner nu numai că evocă groaza și doliul unei națiuni, ci sugerează și că asasinatul și înmormântarea au devenit evenimente mediatice. În tandem cu imaginea, coloana sonoră – extrasă din buletine de știri – dă naștere unor rime tulburătoare. **(fig. 21.62)**. Conner a finalizat *Raport* beneficiind de o bursă din partea fundației Ford; faptul că el și alți unsprezece cineaști experimentali au avut astfel de surse de finanțare demonstrează statutul pe care filmul experimental îl atinsese în cultura americană.

Pe de altă parte, se făceau și filme la o scară mult mai intimă. Pe măsură ce formatul de 16 mm a început să fie folosit în regim semiprofesionist, cel de 8 mm (comercializat pentru prima dată de Kodak în 1932) a devenit cel mai popular format pentru *home movies*. Jacobs și Conner au început să filmeze pe 8 mm la începutul anilor 1960, iar Brakhage a realizat o serie pe 8mm, *Songs/ Cântece*, în care era inclus filmul foarte dens la nivel vizual *Ramură psalm 23/ 23rd Psalm Branch* (1967). De-a lungul deceniului, filmul liric personal s-a dovedit adecvat pentru formatul pe 8 mm și pentru succesorul acestuia, cel pe Super 8 mm (introdus în 1965). Unii cineaști sperau să-și vândă filmele în ediții pe 8 mm, la fel cum artiștii plastici vindeau cópii; în formatul mai mic, filmul de avangardă poate fi privit ca un bun artistic respectabil și colecționabil.

Deja la începutul anilor 1960, toate genurile de film experimental erau pe val. În SUA exista o infrastructură modestă, dar activă – reviste, cooperative de distribuție, spații de expoziție –, care sprijinea și promova cinematografia de avangardă. Începea să se formeze un canon al capodoperelor și al celor mai de seamă regizori. În același timp, curentele experimentale au fost înglobate într-un fenomen social mai amplu. Cinematografia de avangardă a devenit vizibil mai conectată la artele plastice, la cultura de masă a tinerilor și la o contracultură nonconformistă. Ceea ce a rezultat a ajuns să fie cunoscut ca cinema *underground*.

**21.62.** „Și iat-o venind – limuzina gri-metalizat…": comentariu sub formă de contrapunct în *Raport* al lui Conner.

## Cinema *underground* și cinema expandat*

La finalul anilor 1950 și la începutul anilor 1960, în timp ce cultura filmului experimental era în curs de consolidare, în lumea artei se petreceau lucruri inedite. William Burroughs și-a realizat romanul *Prânzul dezgolit* decupându-și manuscrisul și lipind fragmente la întâmplare. Violonceliștii cântau atârnând de cabluri. Piesa muzicală a lui La Monte Young „Composition 1960 no. 2" („Compoziție 1960 nr. 2") consta în aprinderea unui foc într-o sală de concerte. La Paris, sculptorii construiau mașinării complexe al căror unic scop era acela de a se autodistruge. O artistă japoneză a întins o pânză goală pe podea și a numit rezultatul „Painting to be Stepped On" („Pictură de călcat în picioare", 1961, Yoko Ono). Coregrafii realizau dansuri întregi din mișcări naturale, în timp ce pictorii reaproopriau benzi desenate, reclame și ilustrații din reviste. La teatru aveau loc „happeninguri", adică fragmente de activități lipsite de intrigă, adesea aleatorii și care puteau ține la infinit. Influențată de John Cage și alții, arta de avangardă relativiza granița dintre ordinea artei și dezordinea vieții (care ar putea dezvălui o ordine imprevizibilă proprie).

Granițele dintre medii erau, de asemenea, pe punctul de a dispărea. Pictorii puneau în scenă spectacole de teatru și transformau partiturile muzicale în design grafic. Calculatoarele au făcut posibil să poți compune muzică, să generezi sunete, să creezi imagini și să amalgamezi rezultatele. Spectacolele multimedia integrau pictură, film, muzică, lumină și *performance*. „Drip Event" („Picurarea", 1962) de George Brecht, care consta în a lăsa apa să picure din orice sursă într-un recipient gol, putea fi privit ca muzică, teatru sau chiar ca sculptură cinetică.

Acest tip de artă nonconformistă și vag amenințătoare intriga publicul nespecializat. Ziarele și revistele americane au început să scrie despre arta de avangardă. În 1962, odată cu debutul mișcării Pop Art, noile experimente au intrat în atenția publică la un nivel nemaiîntâlnit până atunci. În același timp, cultura tinerilor de la finalul anilor 1950 devenea contracultura anilor 1960. Mulți tineri respingeau valorile tradiționale și îmbrățișau în schimb muzica rock'n'roll, drogurile care „expandau mintea“ și doctrine religioase zen și hinduse. O perioadă, artiștii de avangardă au fost socotiți ca fiind de la sine înțeles afiliați acestui curent social, iar cineaștii experimentali făceau parte din „underground“. În lumea teatrului, experimentele *underground* erau asociate cu ceva explicit sexual, cum erau, spre exemplu, bacanalele mișcării Living Theatre, sau cu critica politică din spectacolele trupei Bread and Puppet din San Francisco.

---

* În engleză, *expanded cinema* (n.t.).

**Depășirea limitelor gustului și ale mediului** În comunitatea cinefilă, *underground* desemna inițial faptul că un film este „independent“ și „anti-Hollywood“. Stan VanDerBeek a popularizat termenul într-un eseu-colaj din 1961, în care enumera o serie eclectică de cineaști (Brakhage, Clarke, Mekas, Hugo, Breer, Lye și alții). În scurt timp, aproape toate filmele experimentale au ajuns să fie considerate *underground* pentru că ofereau acces la o lume pe care Hollywoodul o ignora.

Filme care inițial aveau un alt scop erau asimilate de estetica *underground*. Compilațiile de scurtmetraj ale lui Conner au avut succes în cadrul unor proiecții de la miezul nopții. Filmele abstracte făceau parte din spectacole de lumini și erau proiectate ca *head movies*[*], care se presupunea că aveau scopul de a amplifica efectele drogurilor. Harry Smith a propus ca organizațiile cinefile să acompanieze proiecțiile filmelor sale abstracte timpurii cu melodii ale formației Beatles. Instituțiile de avangardă încurajau această modalitate de reapropriere a filmelor. În 1961, Mekas a început să organizeze proiecții la miezul nopții în săli de cinema din New York, iar unele cinematografe comerciale au început să arate filme mai cunoscute. În 1964, Mekas a deschis Film-makers' Cinematheque ca spațiu de expunere a filmelor experimentale. Festivalurile de film independente s-au transformat în puncte de întâlnire *underground*. Un lanț de cinematografe de pe Coasta de Vest arăta cu regularitate programe cu filme de avangardă la miezul nopții.

Eticheta de opere *underground* era destul de potrivită pentru unele filme experimentale. Un film liric putea să evoce spiritualitatea indulgentă și conștiința cosmică promise de religiile estice și de marijuana sau de LSD. Filmele intimiste ale lui Brakhage, care arătau nașteri și partide de sex, au atins un oarecare statut *underground*, în timp ce versurile cizelate ale lui Baillie erau luate drept concretizări ale calmului spiritual asociat de regulă cu stilurile de viață din California. În *Strada Castro/ Castro Street* (1966), tranzițiile lente prin înlănțuire între motoare și rafinării de petrol reflectă ceea ce Baillie numea „imaginea esențială a conștiinței“[**] (**fig. color 21.14**).

Cea mai mare parte a publicului se aștepta ca filmele *underground* să afișeze un erotism vulgar. Și unele filme chiar asta făceau, cum erau cele realizate de frații gemeni George și Mike Kuchar, care au început să colaboreze la filme pe 8 mm când aveau doisprezece ani. Din titluri precum *O cadă numită dorință/ A Tub Named Desire* (1960), *Născut din vânt/ Born of the Wind* (1961), *Un oraș numit furtună/ A Town Called Tempest* (1961), *Sete de extaz/ Lust for Ecstasy* (1963) îți puteai deja da seama de calitatea îndoielnică a ambițiilor celor doi frați. Genericele lor de final, cu membrii distribuției, parodiază sloganurile: „Steve Packard în rolul lui Paul – care face dragoste cu propriul corp și mizerie cu mațele“. La vârsta de nouăsprezece ani, cei doi au început să lucreze separat, iar de-a lungul anilor 1960, ambii au creat feerii bolnăvicioase despre frustrarea sexuală masculină. Mizanscena stridentă a lui George Kuchar din *Ia-mă în brațe când sunt gol/ Hold Me while I'm Naked* (1966) pastișează culorile luxuriante folosite de Douglas Sirk și Vincente Minnelli (**fig. color 21.15**).

*Ascendent în Scorpion/ Scorpio Rising* (1963), filmul lui Kenneth Anger, era foarte diferit de parodiile nevrotice ale melodramelor hollywoodiene făcute de frații Kuchar și era mai apropiat de cinemaul *underground*. Anger leagă cultura motocicliștilor de homoerotism, satanism, dorința de moarte și dorințele stârnite de mass-media (**fig. 21.63**). El creează un montaj agresiv de secvențe înscenate, cadre de documentar nepremeditat și imagini preluate din benzi desenate, filme și tradiții mistice. În plus, fiecare episod este acompaniat de câte un cântec rock'n'roll, anticipând structura videoclipurilor muzicale.

Cel mai celebru film *underground* a fost *Creaturi înflăcărate/ Flaming Creatures* (1963), al lui Jack Smith.

---

[*] Filme care urmăreau alterarea percepției, mai ales în conjuncție cu consumul de droguri (n.t.).

[**] Film-Makers' Cooperative Catalogue nr. 4 (New York: Film-Makers' Cooperative, 1967), p. 13.

De-a lungul a aproximativ patruzeci de minute, travestiți, bărbați și femei goale și alte „creaturi înflăcărate“ pun în scenă un viol și o orgie (**fig. 21.64**). Filmat într-un stil mișcat și sacadat și supraexpus neglijent, *Creaturi înflăcărate* a provocat cel mai răsunător scandal din *underground*. După premieră, conducerea cinematografului în care a rulat a anulat toate proiecțiile ulterioare. *Creaturi înflăcărate* nu putea să treacă de rigorile cenzurii din New York, așa că a fost proiectat fără bilet la Gramercy Arts Theater, în schimbul unor donații. Proiecția filmului a fost refuzată la festivalul Knokke-le-Zoute din 1963, dar Mekas a acaparat cabina de proiecție și a proiectat filmul până când autoritățile au oprit curentul. În 1964, poliția din New York a închis cinematograful Gramercy. Atunci când Mekas a schimbat locația, polițiștii au dat năvala și au confiscat filmul. Aceste represalii au coincis cu arestarea unui exploatant din Los Angeles ca urmare a faptului că proiectase *Ascendent în Scorpion*. În instanță, acuzarea a câștigat în ambele spețe, iar Mekas și Smith au primit pedepse cu suspendare. Cinemaul *underground* se ridicase la înălțimea reputației.

**21.63.** Scorpio la el în bârlog, înconjurat de imagini ale rebeliunii din cultura pop (*Ascendent în Scorpion*).

Și cineastele au contribuit la punerea bazelor filmului *underground*. *Crăciun pe pământ/ Christmas on Earth* (1963), al Barbarei Rubin, prezintă o orgie cu mulți participanți, care fie poartă măști, fie au chipurile pictate. Cele două bobine ale filmului sunt proiectate simultan, cu o imagine suprapusă peste cealaltă. La fel de controversat a fost *Fitiluri/ Fuses* (1967), al lui Carolee Schneemann, care prezintă copulația printr-o rafală exaltată de supraimpresiuni lirice, pictură aplicată pe peliculă și imagini refotografiate (**fig. 21.65**).

Cinemaul *underground* s-a inspirat din noile modalități ale artelor vizuale și performative. Unii dintre acești cineaști s-au luat după fenomenul de polenizare transmedial din lumea artei și au postulat un *cinema expandat*. Termenul cuprindea atât filmele generate pe calculator (e.g. *Colizioscop/ Collideoscope*, din 1966, al lui VanDerBeek, realizat la Bell Laboratories), cât și *performance*-urile multimedia care reuneau dans, muzică și teatru. Adepții cinemaului expandat au început să reînvie ideea lui Abel Gance de a crea triptice (vezi *Dispozitive la nivelul aparatului de filmat*, din Capitolul 4) în cadrul unor evenimente cu ecrane multiple. *Film-filme/ Movie-Movies* (1965) al lui Stan VanDerBeek necesita proiectoare portabile pentru a arăta imaginile de film și diapozitive. În Stony Point, în New York, VanDerBeek a construit un „Movie-Drome“ care proiecta filme pe un dom, în timp ce spectatorii stăteau întinși pe spate și priveau în sus.

Avangardiștii interogau specificitatea mediului în care lucrau, iar cineaștii au început să chestioneze ce

**21.64.** Travestiți participând la orgia din *Creaturi înflăcărate*.

**21.65.** Distorsiune și pictură pe peliculă în *Fitiluri*, al lui Schneemann.

anume poate fi considerat cinema. *Zen după film/ Zen for Film* (1964), al lui Nam June Paik, era alcătuit dintr-o peliculă neexpusă care acumula zgârieturi și praf pe măsură ce era proiectată și reproiectată; în câteva rânduri, Paik a proiectat filmul pe propriul corp. Standish Lawder își introducea proiecțiile filmului *Marșul șerpilor-jartieră/ March of the Garter Snakes* (1966) cu diapozitive care conțineau vopsea și ceară; din cauza căldurii generate de lampa proiectorului, culorile se scurgeau, generând forme în mișcare. Ken Jacobs punea în scenă spectacole de umbre în care cadrele de „prim-plan" și „cadrele întregi" imitau tehnica cinematografică. În astfel de cazuri, cinemaul expandat se intersecta cu „spectacolele de lumină lichidă" de la concertele de muzică psihedelică.

Așa cum cineaștii preluau idei de la artiști multimedia, și pictorii și artiștii performativi au început să facă filme. Artiștii Pop Claes Oldenburg, Rudy Burckhardt și Red Grooms puseseră în scenă happeninguri, mai exact evenimente de natură performativă, saturate de acțiuni șocante, ambigue sau haotice. Unii dintre acești artiști au făcut filme pornind de la acțiunile lor performative (**fig. 21.66**). Fluxus, un grup neo-Dada, realiza opere teatrale mai minimaliste, exemplificate de „Picurarea" al lui George Brecht.

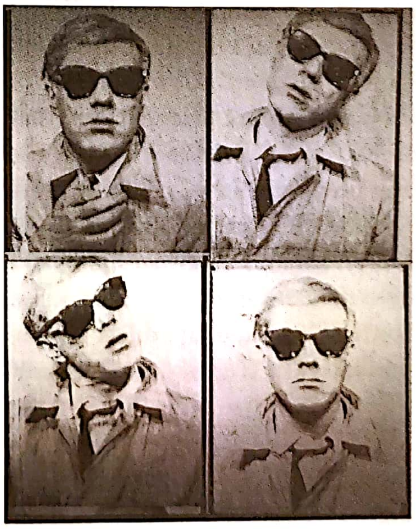
**Andy Warhol și cinemaul pop** Cel mai important cineast *underground* care provenea din lumea artei a fost Andy Warhol. O expoziție din 1962 a adus în atenția publicului un grup de pictori care își extrăgeau materialul sursă din cultura de masă și îl tratau ambiguu, în maniere opace. Roy Lichtenstein făcea panouri cu benzi desenate, pictate manual și mărite; James Rosenquist picta naturi moarte cu obiecte de uz casnic și detergenți; Claes Oldenburg crea hamburgeri gonflabili lăsați. Warhol înfățișa rânduri întregi de conserve cu supa Campbell și portrete ale lui Marilyn Monroe și Elvis Presley. Toate aceste exemple de Pop Art puteau fi interpretate atât ca niște critici ironice la adresa stilului de viață american, cât și ca omagii optimiste aduse mijloacelor de comunicare în masă.

ORANGE LEMON
RASBERRY
VANILLA
15¢ TANGERINE
MOCCA
CHOCOLATE
BUTTERSCOTCH
ROYALES
CHERRY V.
WATERMELON
STRAWBERRY
PEACH
COFFEE
SHERBERT
PECAN
SUNDAES
FRAPPES
SODAS
MILTON BULL
your traveling ice cream man

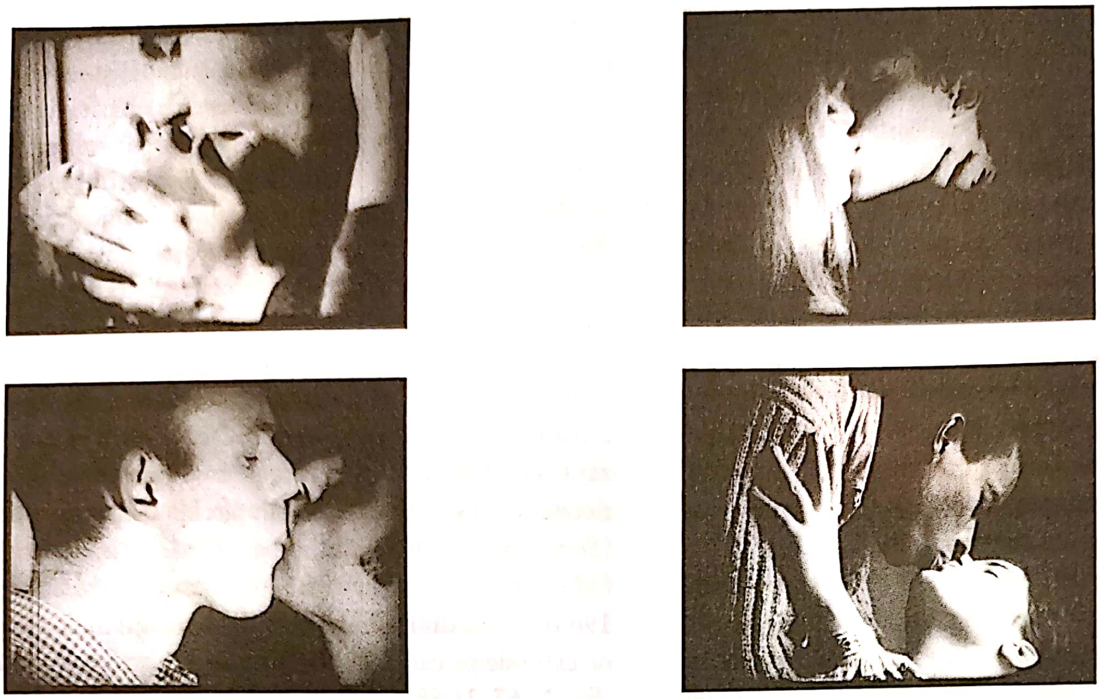
**21.66.** *Patrula de poliție/ Flat Feet* (1966), al lui Red Groom, creează o atmosferă ca de circ cu ajutorul comediei burlești și al decupajelor exagerate, amintind de happeningul său din 1959 „The Burning Building" („Clădirea în flăcări").

Odată ce Warhol a devenit celebru ca pictor și ca artist tipografic Pop, a început să facă cinema. A realizat o varietate de filme, însă cele care i-au adus notorietatea erau surprinzător de simple. Un bărbat doarme (*Somn/ Sleep*, 1963); un bărbat mănâncă o ciupercă (*Mâncat/ Eat*, 1963); un cuplu se sărută (*Sărut/ Kiss*, 1963). Unele dintre filme erau derivate din mijloacele de expresie pe care Warhol le folosea în arta sa grafică (**fig. 21.67, 21.68**); însă odată ce acestea erau transpuse în cinema, ele provocau furori.

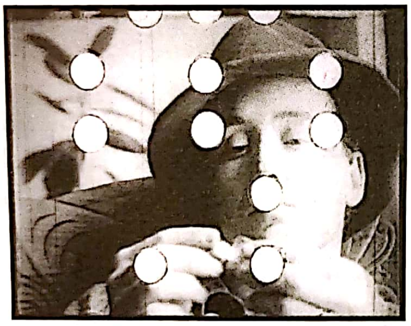
Primele filme ale lui Warhol erau deconcertante mai ales din cauza a ceea ce nu făceau. Nu aveau generice sau intertitluri. Erau mute, chiar și atunci când arătau oameni vorbind. Nu aveau povești. Cadrele erau foarte puțin decupate, iar camera rareori făcea mișcări de panoramare sau de transfocare. De regulă, Warhol sau persoana care era la cameră pur și simplu încărca pelicula în aparat și îl lăsa să înregistreze acțiunea până când se termina pelicula. Montajul consta în mare parte în alăturarea bobinelor, motiv pentru care în versiunea finală a filmului apăreau efecte de scintilație și peliculă perforată (**fig. 21.69**). Uimitor de lungi (*Somn* avea trei ore; *Empire*, 1964, trebuia să fie arătat pentru mai bine de opt ore), filmele lui Warhol puneau



**21.67.** Variațiuni secvențiale ale unei imagini în *Autoportret/ Self-Portrait* (1964), al lui Warhol...



**21.68.** … și în *Sărut.*



**21.69.** *Mâncat*: perforațiile de la începutul și de la finalul rolei de peliculă îl desfigurează pe Robert Indiana în timp ce molfăie o ciupercă.

atât de multe probleme, încât cei mai mulți spectatori le luau drept farse – o atitudine încurajată de propriile lui comentarii. „Sunt filme experimentale; le numesc așa pentru că nu știu ce fac“*.

Warhol a început să facă filme sonore în 1965 și s-a îndreptat către *performance* și narațiuni rudimentare. În cazul filmelor *Viața Juanitei Castro/ The Life of Juanita Castro, Vinil/ Vinyl* și *Bucătărie/ Kitchen* (toate din 1965), dramaturgul Roland Tavel le-a dat actorilor situații care se bazau pe niște schițe laxe de scenarii; Warhol îi spusese că nu este interesat să aibă „intrigă, ci incident**“. Performeri amatori narcisiști sporovăiesc fără vreun scop și de-o manieră agresivă, întrecându-se unii pe alții în a controla scena, etalându-și în acest timp ceea ce ei consideră a fi „trăsături de star“. Majoritatea scenelor sunt ilustrate prin cadre-secvență, cu elipse semnalizate uneori prin *tăieturi stroboscopice* (flash-uri de lumină puternică) și zgomote brușțe, deconcertante, pe coloana sonoră. În 1966, Warhol s-a aliniat curentului de cinema expandat cu *Încordare/ Up Tight,* două filme proiectate simultan cu muzică interpretată de trupa rock Velvet Underground. Pasul următor a fost să facă *Fetele de la Chelsea Hotel/ The Chelsea Girls* (1966), un lungmetraj de trei ore care prezenta o înșiruire de scene pe două ecrane în același timp (**fig. color 21.16**).

De-a lungul următorilor doi ani, Warhol s-a îndreptat înspre o formă narativă mai ușor de urmărit, după cum se poate observa în *Eu, un bărbat/ I, a Man, Biciclistul/ Bike Boy, Restaurant gol/ Nude Restaurant* și *Văcarii singuratici/ Lonesome Cowboys* (toate din 1967). Grav rănit după ce a fost împușcat de o fană, Warhol a renunțat să mai regizeze filme, însă i-a dat permisiunea lui Paul Morrissey să facă filme folosindu-se de numele lui și a mai semnat câteva lucrări video de mai târziu.

Cinemaul lui Warhol a fost o extensie a stilului său de viață de vedetă și a procesului de creație colectivă din spatele imaginilor sale. La fel cum se întâmpla cu multe dintre tablourile „lui Warhol“ bazate pe serigrafie – care erau, de fapt, realizate de asistenții săi, în timp ce el doar le semna –, și în ceea ce privește filmele, el era cel care venea cu conceptul, însă mizanscena și filmarea ajungeau de obicei în sarcina altora. Stând mai curând pe margine la The Factory, atelierul său acoperit în folie de aluminiu și simultan spațiu de socializare, Warhol se afișa ca un spectator pasiv, insipid și naiv de entuziasmat de orice. „Lumea mă fascinează. E foarte plăcută, orice ar fi"*. Filmele lui aveau ambiguitatea impasibilă a picturilor Pop, dar înglobau deopotrivă și alte câteva caracteristici mai largi specifice artei de avangardă din anii 1960.

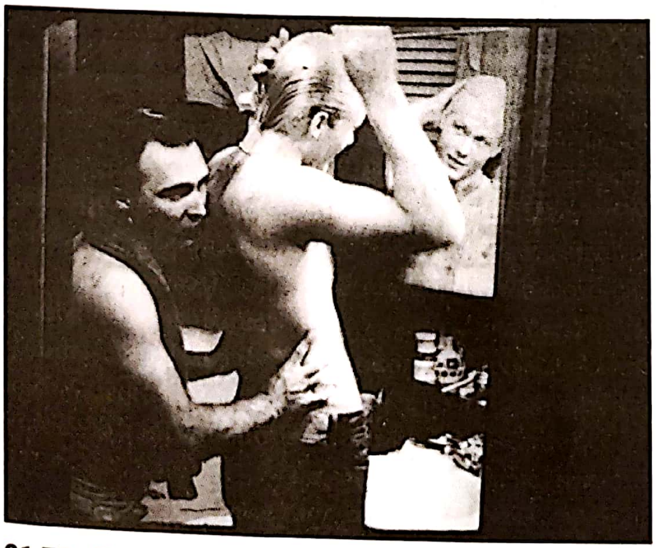
---

* „Nothing to Lose“, *Cahiers du cinéma in English* 10 (mai 1967), p. 42.

** În Stephen Koch, *Star-Gazer: Andy Warhol's World and His Films* (New York: Praeger, 1973), p. 63.

Expuneau erotismul scandalos al unor filme precum *Creaturi inflăcărate* și *Ascendent în Scorpion*, însă o făceau de-o manieră inexpresivă. Spre exemplu, *Canapea/ Couch* (1964) prezintă cupluri care întrețin relații sexuale într-un colț de la The Factory timp de șaptezeci de minute. Mai mult decât atât, reprezentarea cinematografică nonșalantă a sadomasochismului și a homosexualității a fost un pas în plus față de imaginile neexplicite și foarte căutate din *Artificii* și din filmele lui Markopoulos. A doua jumătate din *Escorta mea/ My Hustler* (1965) se întâmplă exclusiv într-o baie aglomerată, în care lucrători sexuali homosexuali discută despre munca lor, se mângâie reciproc în treacăt și se aranjează cu grijă la oglindă (**fig. 21.70**).

Erotismul filmelor avea de-a face cu interesul lui Warhol pentru sensibilitatea *camp*, definită într-un eseu foarte celebru al lui Susan Sontag ca „aprecierea pentru exagerat, pentru ce este socotit pe dinafară, pentru lucruri-fiind-ceea-ce-nu-sunt"**. Asociat cu subcultura gay, gustul *camp* pune prețuire pe ceea ce este excesiv și extravagant. Și despre filmele lui Kenneth Anger și cele ale lui Jack Smith se poate spune că sunt *camp*, însă Warhol și-a asumat fățiș această sensibilitate în parodiile sale la genuri hollywoodiene și prin stilurile performative ale mai multora dintre „superstarurile" pe care le-a făcut celebre, mai cu seamă stilurile actrițelor transgender Holly Woodlawn și Jackie Curtis.



**21.70.** Dichisire atentă și flirt în *Escorta mea.*

Erotismul și sensibilitatea *camp* conferă filmelor lui Warhol un aer inconfundabil *underground*, însă el a devenit celebru și în virtutea unor tendințe mai radicale. Spre exemplu, ideea autoreflexivității, deja importantă în cinematograful de artă european (vezi *Modernismul: stil și formă*, din Capitolul 16), jucase un rol semnificativ în critica de artă americană începând cu succesul expresionismului abstract din pictură. Multe filme experimentale din epocă erau autoreflexive într-un sens destul de literal; *Georg* (1964), al lui Stanton Kaye, de pildă, își expune povestea ficțională ca și când ar fi un film-jurnal, motiv pentru care suntem mereu conștienți de încadratură, de tăieturile de montaj și de înregistrarea sunetului.

Filmele de început ale lui Warhol, improvizate și fără intrigă, întruchipau, de asemenea, idealul artistic de indeterminare. John Cage era cel care promovase primul această viziune în anii 1940, urmat, un deceniu mai târziu, de happeninguri și de Fluxus. Warhol, un cameleon abil, a făcut filme cu un aer nefinisat și arbitrar. Adesea bobinele puteau fi montate împreună indiferent de secvență. La premiera filmului *Fetele de la Chelsea Hotel*, ordinea bobinelor a fost decisă de proiecționist.

Prin tratarea pasivă a obiectelor și a evenimentelor, opera lui Warhol era dovada vie a unei estetici de avangardă a plictiselii. Cage și alți artiști subliniaseră că repetiția chiar și a celei mai triviale acțiuni va duce, în cele din urmă, la un interes mai profund. Însă Warhol părea să valorizeze plictiseala în sine. „Cu cât te uiți mai mult la același lucru, cu atât mai tare îi dispare sensul, făcându-te să te simți mai bine și mai golit"***. Warhol garanta că proiectarea filmelor sale mute de început la o viteză de redare de șaisprezece fotograme pe secundă (în loc de douăzeci și patru, așa cum fuseseră filmate) ar face ca materialul său minimalist să fie perceput dilatat, până la limita suportabilității.

Ascensiunea lui Warhol în lumea discotecilor și a petrecerilor cu vedete se întâmpla într-un moment în care avangarda devenea parte din „afacerile cu artă". Comercianții, criticii, muzeele, colecționarii și presa de actualități au făcut din lumea artei un domeniu în care moda se schimbă rapid și o piață care cere inovație stilistică și talent nou. Filmele lui Warhol au participat la aceste răsturnări culturale și au contribuit la a aduce *underground*-ul la suprafață. Trecerea la situații narative mai structurate a însemnat o deschidere către un public mai larg. *Fetele de la Chelsea Hotel* a avut parte de o oarecare distribuție comercială și a atras atenția presei într-un mod fără precedent. Prezența scenică a „superstarurilor" lui Warhol – nervoasa și stridenta Edie Sedgwick, Nico și Joe Dallesandro, frumoși și cu privirile goale; Ondine, hiperstimulată de la amfetamine; neatenta Viva, care își repovestea întâmplările din copilăria sa catolică – a conferit filmelor de mai târziu o valoare de divertisment.

---

* „Nothing to Lose", *art. cit.*, p. 42.

** Susan Sontag, „Notes on Camp", în *Against Interpretation and Other Essays* (New York: Delta, 1966), p. 279.

*** Andy Warhol și Pat Hackett, *POPism: The Warhol '60s* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980), p. 50.

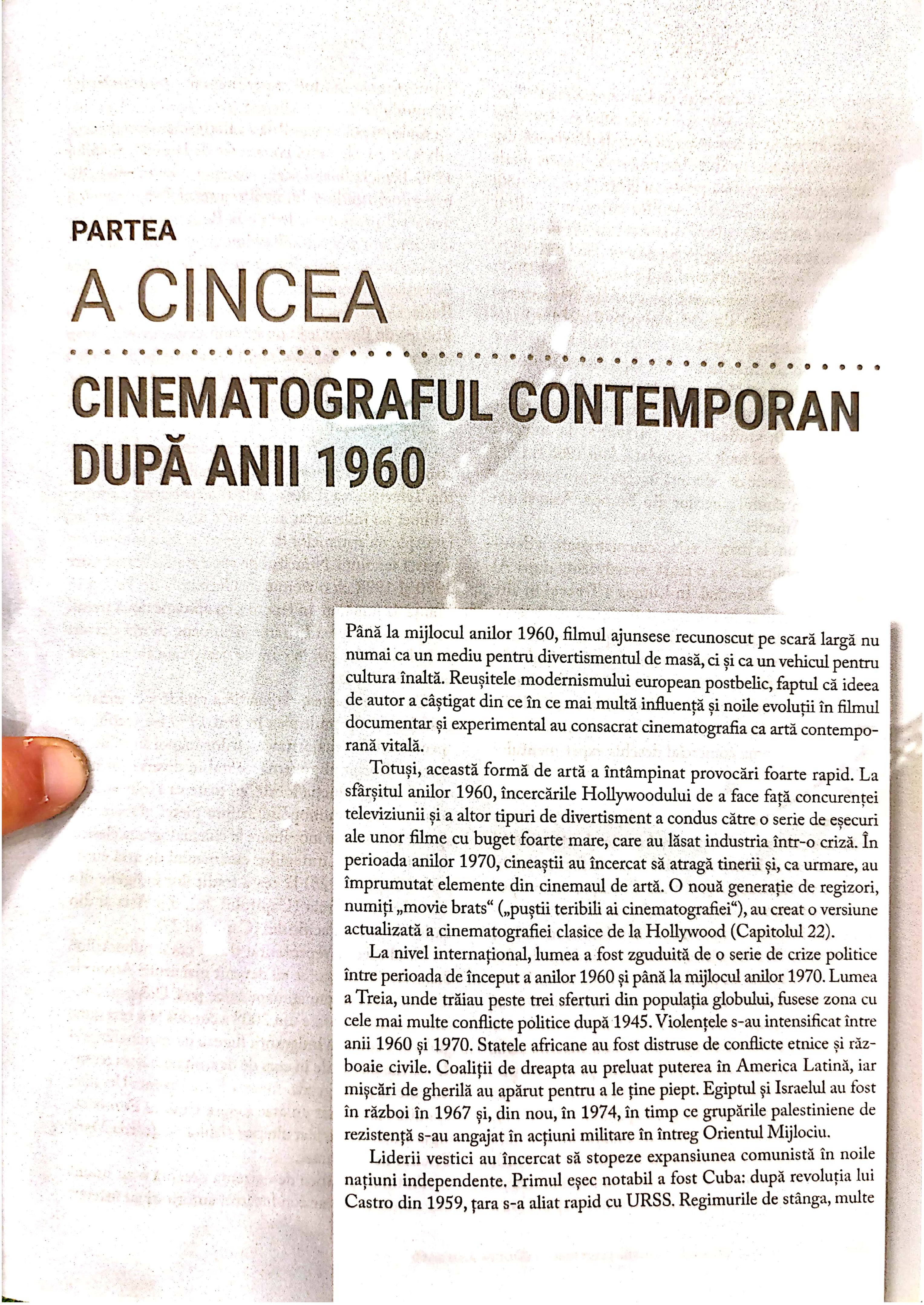
Statutul lui Warhol din mediul artistic a contribuit cu siguranță la faima filmelor sale, însă impactul lor a mers dincolo de ciclurile modei. Opera sa de început a fost apreciată pentru simplitatea revigorantă cu care reînvia tradiția lui Auguste Lumière. Dincolo de aceste particularități, opera sa marca o reacție împotriva psihodramelor expresive și a imaginilor dense și luxuriante din anii 1940 și 1950. Stângăcia, superficialitatea și autoironia filmelor păreau un antidot pentru o avangardă care devenea serioasă și pretențioasă. Mai mult decât atât, prin atragerea comercianților, a curatorilor și a criticilor, Warhol a cultivat speranța că cinemaul de avangardă și-ar putea găsi locul în muzee și galerii, beneficiind astfel de prestigiu și de finanțare. În ansamblu, Warhol a devenit la fel de important pentru cinemaul de avangardă precum a fost Jean-Luc Godard pentru cinemaul de artă.

**Underground la nivel internațional** Opera lui Smith, Anger și Warhol, precum și continuarea tradițiilor reprezentate de Brakhage, Conner, Jacobs și alții au jucat un rol central în conturarea unei mișcări *underground* la nivel internațional. Filmele experimentale americane fuseseră apreciate în cadrul Competiției de Film Experimental de la Bruxelles din 1958, precum și în alte părți. În 1963, după scandalul stârnit de *Creaturi înflăcărate* în Belgia, Mekas și criticul P. Adams Sitney au făcut turul Europei cu o expoziție dedicată Noului Cinema American. Doi ani mai târziu, cei doi s-au dus în America Latină și în Japonia. Apoi, au început să apară cooperative independente la Londra și la Toronto (în 1966 în ambele orașe), Olanda, Montréal, Italia (1967) și Hamburg (1968), iar multe dintre acestea distribuiau filmele canonice ale avangardei americane.

Cinemaul *underground* din afara Statelor Unite explora genuri și stiluri recognoscibile. În Viena, Kurt Kren a filmat „Materialaktionen" („Acțiunile materiale") ale lui Otto Muehl, care erau niște spectacole șocante, în care oamenii se rostogoleau în noroi și în care erau, în aparență, torturați și mutilați. Kren a organizat materialul cu aceeași rigoare de care dăduse dovadă în filmele sale de natură structurală. *Testul neconcludent/ La verifica incerta* (Italia, 1964), al lui Gianfranco Baruchello și Alberto Grifi, era un film de compilație de avangardă realizat prin reutilizarea unor extrase uzate, decolorate, zgâriate și dublate din filmele americane CinemaScope; acestea au fost montate în moduri care demască o serie de clișee hollywoodiene și creează disjuncții pur formale. Cinemaul european de avangardă avea să se extindă și mai mult la finalul anilor 1960 și de-a lungul anilor 1970.

În Japonia, filmele *underground* puternice și scandaloase au apărut destul de devreme, printre care *Dragoste/ Ai* (1962) și *Onan* (1963), de Takahiko Iimura. Însă, în ansamblu, libertatea de care se bucurau regizori ca Oshima și Suzuki în cinemaul comercial (vezi *Oshima și alții*, din Capitolul 20) a încetinit mișcarea *underground*. Importul de filme americane a dus la creșterea interesului publicului; la scurt timp, multe filme care urmăreau să demonteze problematici tabu au început să fie arătate în galerii de artă, cafenele și universități.

Între 1958 și 1968, cinematografia experimentală internațională s-a bucurat de o perioadă de vitalitate și varietate, așa cum nu se mai întâmplase din epoca primei avangarde a anilor 1920. Racordat la contracultura tinerilor de pretutindeni, filmul experimental a pregătit, de asemenea, terenul pentru rolurile active pe care cineaștii *mainstream* aveau să le joace în viitorul apropiat la nivel politic.



# PARTEA
# A CINCEA

# CINEMATOGRAFUL CONTEMPORAN DUPĂ ANII 1960

Până la mijlocul anilor 1960, filmul ajunsese recunoscut pe scară largă nu numai ca un mediu pentru divertismentul de masă, ci și ca un vehicul pentru cultura înaltă. Reușitele modernismului european postbelic, faptul că ideea de autor a câștigat din ce în ce mai multă influență și noile evoluții în filmul documentar și experimental au consacrat cinematografia ca artă contemporană vitală.

Totuși, această formă de artă a întâmpinat provocări foarte rapid. La sfârșitul anilor 1960, încercările Hollywoodului de a face față concurenței televiziunii și a altor tipuri de divertisment a condus către o serie de eșecuri ale unor filme cu buget foarte mare, care au lăsat industria într-o criză. În perioada anilor 1970, cineaștii au încercat să atragă tinerii și, ca urmare, au împrumutat elemente din cinemaul de artă. O nouă generație de regizori, numiți „movie brats“ („puștii teribili ai cinematografiei“), au creat o versiune actualizată a cinematografiei clasice de la Hollywood (Capitolul 22).

La nivel internațional, lumea a fost zguduită de o serie de crize politice între perioada de început a anilor 1960 și până la mijlocul anilor 1970. Lumea a Treia, unde trăiau peste trei sferturi din populația globului, fusese zona cu cele mai multe conflicte politice după 1945. Violențele s-au intensificat între anii 1960 și 1970. Statele africane au fost distruse de conflicte etnice și războaie civile. Coaliții de dreapta au preluat puterea în America Latină, iar mișcări de gherilă au apărut pentru a le ține piept. Egiptul și Israelul au fost în război în 1967 și, din nou, în 1974, în timp ce grupările palestiniene de rezistență s-au angajat în acțiuni militare în întreg Orientul Mijlociu.

Liderii vestici au încercat să stopeze expansiunea comunistă în noile națiuni independente. Primul eșec notabil a fost Cuba: după revoluția lui Castro din 1959, țara s-a aliat rapid cu URSS. Regimurile de stânga, multe dintre ele identificându-se cu Uniunea Sovietică, au răsărit în Africa și America Latină. Însă cel mai dramatic exemplu a fost reprezentat de Războiul din Vietnam, unde s-a putut observa cât de departe poate merge o putere vestică pentru a bloca formarea unui alt stat comunist. Statele Unite, care s-au implicat puternic în conflictul din Vietnam în 1963, au fost nevoite să bată în retragere un deceniu mai târziu.

În SUA, o mișcare mai militantă, numită Black Power, a apărut concomitent cu Mișcarea pentru Drepturile Civile ale afro-americanilor. În aceeași perioadă, în întreg Vestul, cultura postbelică a tinerilor a devenit o „contracultură", un tărâm în care tinerii puteau explora stiluri de viață alternative. Pe măsură ce conflictele politice deveneau din ce în ce mai intense în anii 1960, studenții au participat la mișcări revoluționare mai mult ca niciodată. Anii 1968 și 1969 marchează puncte de referință în ceea ce privește radicalizarea în rândul tinerilor din Europa, Asia și din cele două Americi.

Ca răspuns la toate acestea, cinematografia a devenit și mai politizată, la o scară nemaivăzută după Al Doilea Război Mondial. În Lumea a Treia și în alte zone documentarele politice și ficțiunea realistă cu valențe sociale, deseori modelate după neorealismul italian, au devenit forme cinematografice vitale. În mod surprinzător, inovațiile aduse de modernismul postbelic s-au contopit cu noile orientări radicale de stânga, născându-se astfel *modernismul politic*, care a generat un cinema comercial deschis experimentului la un nivel comparabil cu mișcările de avangardă ale anilor 1920 (Capitolul 23).

Până la mijlocul anilor 1970, multe revoluții eșuaseră, cum s-a întâmplat în America Latină, sau își dezvăluiseră o latură represivă, cum a fost cazul în Vietnam, Cambodgia și China. Cineaștii au început să-și imagineze o „micropolitică" prin care să promoveze schimbarea socială de la firul ierbii, în cadrul instituțiilor. Tendințele extreme ale modernismului politic au dispărut în producțiile comerciale realizate pe 35 mm; cineaștii au abordat narațiunea și stilul în moduri mai puțin provocatoare. Chiar și Lumea a Treia, care găzduia cele mai militante cinematografii alternative, a început să producă filme pentru un public internațional și să lucreze în forme accesibile pentru un public mai larg (Capitolele 23 și 26). Modernismul politic a rezistat ceva mai mult în sectorul avangardelor, dar până la finalul anilor 1980, cineaștii care lucrau pe 16 și 8 mm reveniseră în număr mare la variații ale modernismului „pur" sau îmbrățișaseră moduri experimentale „postmoderne" (Capitolul 24).

Cultura politică globală a suferit schimbări cruciale odată cu crizele lumii comuniste de la mijlocul anilor 1980. Până la finalul acelui deceniu, comunismul chinez a fost zguduit de revolte interne, culminând cu masacrul protestatarilor de la Beijing din 1989; iar ulterior, țara și-a schimbat direcția într-un ritm accelerat către un capitalism autoritar. În 1991, Uniunea Sovietică a abandonat comunismul și s-a împărțit în Rusia, Ucraina și alte republici componente. Țările din Europa de Est au ieșit de sub influența sovietică și au încercat să se adapteze rapid la economia de piață a Vestului, multe dintre ele alăturându-se Organizației Tratatului Atlanticului de Nord (NATO) și Uniunii Europene (Capitolul 25).

Scăderea în intensitate a modernismului politic stringent a fost cauzată și de declinul mersului la cinema. Televiziunea și alte activități de petrecere a timpului liber au îndepărtat audiențele de sălile de cinema, iar explozia sistemelor de tip *home video* a intensificat această tendință. Numărul de spectatori a scăzut între 1970 și 1988 cu o treime în Germania de Vest și în Franța, la jumătate în Japonia, cu aproape două treimi în Spania și Marea Britanie și aproape cu trei sferturi în Italia. Multe țări în curs de dezvoltare au cunoscut un declin similar.

Cu toate acestea, răspândirea rapidă a cinematografelor de tip multiplex în anii 1990 i-a readus pe spectatorii din majoritatea țărilor înapoi în sălile de cinema. Sprijinul guvernamental în diverse forme a consolidat producția locală, cu toate că Hollywoodul și-a menținut monopolul asupra pieței globale. Au apărut alternative inovatoare la cinematografia clasică, de la revizuirea strategiilor cinemaului de artă european (Capitolul 25) la cea a tradițiilor indigene din fosta Lume a Treia (Capitolul 26), din Asia și din națiunile zonei Pacificului (Capitolul 27).

Noul secol a reprezentat o altă era a tulburărilor. Schimbările climatice au devenit mai acute. Atacurile teroriste amenințau aproape orice țară. Colapsul băncilor supraîndatorate din 2008 a condus la o recesiune globală. Faptul că imigranții fugeau de criminalitate și de sărăcie din țările în curs de dezvoltare năștea resentimente în țările gazdă. Invazia Rusiei asupra Ucrainei din 2014 a devenit un atac asupra Uniunii Europene, organizație care a fost ulterior slăbită de decizia Marii Britanii de a o părăsi.

Partidele politice de extrema dreaptă s-au hrănit din aceste crize, iar conducători autoritari au început să înlocuiască guvernele democratice. Prejudecățile constante au determinat femeile și minoritățile să facă presiuni pentru reforme în viața civică. Toate aceste tendințe au fost modelate de apariția internetului, telefoanelor mobile, rețelelor de internet și a altor tehnologii digitale care au răspândit dezinformări provenite de la surse anonime.

Răspândirea unui nou virus din China la sfârșitul anului 2019 a generat prima pandemie mondială din ultima sută de ani. Până în primăvara următoare, au fost înregistrate mai mult de un milion de cazuri de infecție și sute de mii de oameni au murit. Șomajul a crescut vertiginos pe măsură ce companiile s-au închis. Majoritatea cetățenilor lumii au fost forțați să se izoleze de comunitățile din care făceau parte.

Cineaștii au răspuns abordând noi subiecte, precum terorismul, dezastrul financiar, problemele imigrației, scepticismul față de liderii politici. Cultura cinematografică a fost nevoită să răspundă unei economii digitale, în timp ce combătea exploatarea sexuală și susținea diversitatea pe ecrane și în spatele camerei. Ca urmare a pandemiei, producția practic s-a oprit, iar sălile de cinema au fost închise în întreaga lume. Companiile au fost forțate să ia în considerare moduri alternative de a realiza și difuza filme. Filmele nu mai trecuseră din anii 1960 printr-o perturbare atât de intensă, iar consecințele au afectat fiecare cinematografie națională.

## CAPITOLUL 22

# DECĂDEREA ȘI RENAȘTEREA HOLLYWOODULUI: 1960–1980

Luptele pentru egalitate rasială din Statele Unite în perioada postbelică au înregistrat un succes parțial în anii 1960, în timpul președinților lui John F. Kennedy și Lyndon Johnson. Ambele administrații au promovat politici interne liberale (pe care Johnson le-a denumit legislația „Marii Societăți"), incluzând promulgarea Legii Drepturilor Civile din 1964. „Războiul împotriva Sărăciei" dus de Johnson a instituit programe de muncă și de educație în universități și a creat programul de dezvoltare a carierei Job Corps. În același timp, aceste administrații au continuat politica de control asupra comunismului conform concepțiilor Est-Vest ale Războiului Rece. În timpul anilor 1950, Statele Unite aveau să-i susțină pe francezi împotriva forțelor comuniste ale lui Ho Chi Minh din Vietnam. În 1963, anul în care Kennedy a fost asasinat, America s-a alăturat în mod decisiv conflictului din Vietnam. În următorii nouă ani, SUA aveau să trimită peste două milioane de soldați într-un război care a devenit din ce în ce mai puțin popular în țară.

Începutul anilor 1960 a însemnat o nouă directețe în privința comportamentului sexual, accelerată de inventarea pilulei contraceptive și de schimbarea mentalităților asupra rolurilor femeilor în societate. Un mediu social mai liber a încurajat „contracultura", acea tendință larg răspândită în rândul tinerilor de a se îndepărta de societatea dominantă și a experimenta cu drogurile și sexul. Contracultura a jucat, de asemenea, un rol în privința susținerii Noii Stângi, o poziție politică radicală care se distanța atât de liberalismul tradițional, cât și de socialismul și comunismul de tipul celor din anii 1930. Curând, mișcările studențești au început să susțină schimbarea socială pe plan intern și retragerea Statelor Unite din Vietnam.

Între sfârșitul anilor 1960 și începutul anilor 1970, activiștii sociali s-au confruntat cu autoritățile într-o măsură nemaiîntâlnită din perioada Marii Crize. Poziția liberală a mișcării pentru drepturile civile a deschis calea mult mai radicalei mișcări Black Power, care milita pentru drepturile cetățenilor afro-americani. Opoziția împotriva implicării americane în Vietnam s-a intensificat. Coeziunea socială părea să dispară. Martin Luther King Jr., Robert F. Kennedy și Malcolm X au fost asasinați. Poliția i-a atacat pe participanții la protestul din timpul Convenției Partidului Democrat de la Chicago din 1968, și președintele Richard Nixon a extins Războiul din Vietnam. Campusurile universitare au explodat: 400 dintre acestea s-au închis sau au declanșat greve în timpul anilor 1970.

Retragerea Statelor Unite din Vietnam în 1973 a provocat mari diviziuni în societatea americană. Noua Stângă s-a prăbușit, parțial din cauza luptelor interne. Împușcarea studenților de la Universitatea de Stat din Kent în 1970 a părut, de asemenea, să arate ineficiența acțiunilor organizate. Câștigarea alegerilor pentru președinția Statelor Unite de către Nixon s-a datorat resentimentului votanților din clasa de mijloc față de liberalii de pe Coasta de Est, față de Stânga și față de contracultură. Și totuși, în mai puțin de doi ani, Nixon avea să fie primul președinte american care demisiona în urma audierilor pentru suspendarea din funcție, ca urmare a scandalului Watergate.

Tulburările epocii au dus la consolidarea unui cinema politic internațional (Capitolul 23). În Statele Unite, Emile De Antonio, gruparea The Newsreel și alții practicau un cinema angajat al protestului social. În același timp, în urma profiturilor în scădere ale blockbusterelor, industria de film hollywoodiană a încercat să vrăjească tânăra generație cu filme contraculturale. Aceste încercări au dus la unele experimente în crearea unui film de artă american.

Răspunzând tendinței guvernului american de a se orienta către Dreapta la începutul anilor 1970, activiștii de stânga și cei liberali au adoptat calea micro-politicii. Au căutat să producă schimbările sociale la nivelul de bază al societății organizându-se în jurul unor probleme concrete: avortul, discriminarea rasială și de gen, protecția socială și politicile de mediu. Mulți cineaști americani care făceau documentar au participat la aceste mișcări (vezi *Cinemaul direct*, din Capitolul 21). În același timp, aceste mișcări activiste au cunoscut o opoziție înverșunată în urma ascensiunii Noii Drepte, organizații conservatoare care au obținut sprijin la nivel local pentru formarea de grupuri școlare destinate rugăciunii, pentru abolirea noului drept la avort și alte asemenea teme. Lupta dintre mișcările liberale și forțele Noii Drepte avea să devină noua dramă politică a anilor 1970 și multe filme (*Fălci/ Jaws*, *Corporația Parallax/ The Parallax View*, *Nashville*) prezintă elemente ale acesteia.

Drama se desfășura pe fundalul unei economii americane în declin, care căzuse pradă embargourilor împotriva exporturilor de petrol și competiției japoneze și germane. Anii 1970 au însemnat sfârșitul perioadei prospere a Americii postbelice. Această perioadă a coincis cu reinventarea blockbusterului la Hollywood și cu afirmarea regizorilor cinefili, așa-numiții „movie-brats“, tineri cineaști influenți și pragmatici care au devenit noii lideri ai industriei de film.

## ANII 1960: INDUSTRIA FILMULUI ÎN RECESIUNE

La prima vedere, Hollywoodul părea puternic la începutul anilor 1960. Marile studiouri – MGM, Warner Bros., United Artists, Paramount, 20th Century-Fox, Columbia, Disney și Universal – controlau încă distribuția de film și lansau aproape toate filmele care aduceau profit. *Lawrence al Arabiei/ Lawrence of Arabia* (1962), *Cleopatra* (1963), *Doctor Jivago/ Dr. Zhivago* (1965) și alte filme istorice au rulat mai multe luni. Musicalurile de pe Broadway continuau să inspire filme de succes precum *Poveste din cartierul de Vest/ West Side Story* (1961), *Muzicianul/ The Music Man* (1962) și *Sunetul Muzicii/ The Sound of Music* (1965), filmul cu cele mai mari încasări ale deceniului. Filmele independente pentru adolescenți precum *O sirenă pe plajă/ Beach Blanket Bingo* (1965) răspundeau nevoilor publicului cinematografelor *drive-in*, având ca punct de atracție amuzamentul nevinovat. Studiourile Disney dominau piața filmului destinat întregii familii prin succese mari precum *101 Dalmațieni/ 101 Dalmatians* (1961), *Mary Poppins (1965)* și *Cartea junglei/ The Jungle Book* (1967).

Deși vedetele de cinema aveau libertatea de a semna contracte cu mai multe studiouri, multe dintre acestea semnau contracte pe termen lung. Paramount îl avea pe Jerry Lewis, Universal îi avea pe Rock Hudson și pe Doris Day, MGM pe Elvis Presley. Fiecare studio lansa între 12 și 20 de filme pe an – un model care avea să reziste decenii la rând. Marile companii de film făcuseră pace cu televiziunea.

Posturile naționale plăteau drepturi de autor scumpe pentru a le difuza filmele, și studiourile au început să producă lungmetraje și seriale pentru televiziune.

## Studiourile în criză

În ciuda tuturor semnelor de prosperitate, anii 1960 s-au dovedit a fi un deceniu riscant pentru studiouri. Prezența spectatorilor la proiecții a continuat să scadă, menținându-se la aproximativ un miliard pe an. Studiourile lansau mai puține filme, și multe dintre ele erau producții cu buget redus bazate pe refilmări sau proiecte străine care ar fi fost refuzate în anii precedenți. Majoritatea marilor studiouri rămăseseră cu centre mari de producție, fiind forțate să le închirieze televiziunilor. Marile vedete s-au dovedit o falsă binecuvântare. Odată ce semnau un anumit contract, insistau de obicei să aibă controlul asupra scenariului și regiei, dar și un procent din încasările filmului, deși multe dintre vedete nu au adus profituri studiourilor.

Majoritatea filmelor marilor studiouri erau producții independente, adesea cofinanțate de acestea. Din ce în ce mai multe filme finanțate de marile companii, planificate și produse independent, tindeau să fie distribuite pe modelul turneului (*roadshow*) din timpul anilor 1950. În anii 1960, aproximativ șase filme erau distribuite anual în turneu. Și majoritatea s-au dovedit profitabile. *Sunetul muzicii* a fost distribuit în 266 de cinematografe, rulând până la douăzeci de luni în unele dintre ele. Aproape niciunul dintre filmele lansate în moduri uzuale nu a încasat mai mult de un milion de dolari, dar o treime dintre filmele distribuite în turneu au depășit această cifră de încasări. Succesul unor filme precum *Poveste din cartierul de vest*, *Cidul/ El Cid* (1961), *Cum a fost cucerit vestul/ How the West Was Won* (1962) și *Lawrence al Arabiei* a determinat studiourile să investească prea mult în filme epice de mare anvergură. În 1962, MGM a pierdut aproape 20 de milioane de dolari, în mare parte din cauza depășirii bugetului la *Revolta de pe Bounty/ Mutiny on the Bounty* (1962). Producția prelungită a filmului *Cleopatra* a dus la pierderi de peste 40 de milioane de dolari pentru Fox.

Până la sfârșitul anilor 1960, fiecare studio se confrunta cu o criză financiară. Majoritatea filmelor lansate înregistrau pierderi, iar conducătorii studiourilor au înțeles greu că filmele cu buget mare nu mai însemnau un câștig cert. În ciuda încasărilor importante ale filmului *Cleopatra*, costurile sale de producție au garantat că va pierde bani atunci când va fi lansat în cinematografe – la fel cum s-a întâmplat și cu multe filme istorice scumpe ale aceleiași perioade – *Căderea Imperiului Roman/ The Fall of the Roman Empire* (1964) și *Bătălia pentru Anglia/ The Battle of Britain* (1969). Nici musicalul nu era un câștig sigur. Deși *Sunetul muzicii* fusese un succes, *Dr. Dolittle* (1967), *Millie cea modernă/ Thoroughly Modern Millie* (1967), *Star!* (1968) și *Goana după căpătuială/ Paint Your Wagon* (1969) au fost niște dezastre costisitoare.

Chiar și studiourile Walt Disney au suferit o cădere bruscă în această perioadă. În timpul anilor 1950 și 1960, Disney s-a concentrat asupra producțiilor sale pentru televiziune, asupra filmelor cu actori și asupra Disneylandului (deschis în 1955). Producțiile de animație din anii 1960 ale companiei apăreau frecvent pe lista filmelor cu cele mai mari încasări: *101 dalmațieni*, *Sabia din stâncă/ The Sword in the Stone* (1963), *Cartea junglei* și *Micii salvatori/ The Rescuers* (1977). Moartea lui Walt Disney, în 1966, a dus la o perioadă cu filme de animație mai puțin prestigioase și mai puțin profitabile. Cea mai mare cădere a studioului a fost eșecul costisitor al filmului *Cazanul negru/ Black Cauldron* (1985). Abia în 1989, începând cu *Mica sirenă/ The Little Mermaid*, Disney avea să producă din nou o serie de filme de animație populare.

Singurele aspecte pozitive erau legate de câteva filme cu buget redus, de obicei direcționate către spectatorii studenți, care au adus încasări remarcabile. *Bonnie și Clyde/ Bonnie and Clyde* (1967) a costat trei milioane de dolari și a adus companiei Warner Bros. 24 de milioane de dolari în încasări pe piața internă, în timp ce *Cowboyul de la miezul nopții/ Midnight Cowboy* (1969) a costat trei milioane și a adus 20 de milioane de dolari pentru United Artists. Câștigătorul la loteria filmelor *low budget* a fost filmul independent *Absolventul/ The Graduate* (1967). A costat trei milioane de dolari și a adus 49 de milioane de dolari micului său distribuitor, Embassy Pictures. Această scară a profiturilor a făcut ca filmul sofisticat, destinat tinerilor, să fie foarte atrăgător pentru decidenții din studiourile importante.

Marile companii de film, aflându-se la cel mai jos punct financiar după Al Doilea Război Mondial, erau pregătite pentru fuziunea cu firme mai prospere. În 1962, Universal a fost cumpărată de Music Corporation of America (MCA), dar măcar tranzacția a rămas în familia hollywoodiană, deoarece compania era o fostă agenție de talente (vezi *Producători independenți* mainstream*: agențiile, puterea starurilor și pachetul de negociere*, din Capitolul 15). Dar acum marile corporații dădeau târcoale studiourilor. În 1966, Gulf + Western (o firmă cu active în industriile pieselor de mașini, de metale și de servicii financiare) a achiziționat o Paramount Pictures chinuită financiar. În 1967, Warner Bros. a fost cumpărată de Seven Arts care, cu doi ani mai târziu, a fuzionat cu Kinney National Service (activă în domeniile parcărilor și al pompelor funebre). În 1967, Transamerica Corporation (activă în industriile închirierilor de mașini și a asigurărilor de viață) a cumpărat United Artists. În 1968, finanțistul Kirk Kerkorian a dobândit controlul asupra studioului MGM, i-a diminuat dimensiunile și i-a folosit patrimoniul pentru a construi MGM Grand Hotel în Las Vegas.

Studiourile, obișnuite să opereze ca niște companii de sine stătătoare, se găseau acum în situația de a fi mici părți ale unor corporații mari. Fox a scăpat pe moment, deoarece succesul *Războiului stelelor/ Star Wars* (1977) a ajutat-o să se mențină sustenabilă, dar în anii 1980 avea să se alăture și ea unei corporații, News Corp, deținută de Rupert Murdoch. Compania Disney, în ciuda slăbirii departamentului său de animație, a lansat filme cu actori profitabile, realizate cu bugete modeste, precum *Locotenent comandor Robinson Crusoe/ Lt. Robinson Crusoe, U.S.N* (1966), *Mașina buclucașă / The Love Bug* (1968) și *Un procuror lățos/ The Shaggy D.A.* (1976). Până la urmă, așa cum vom vedea în Capitolul 28, Disney însăși a devenit o corporație prosperă de divertisment.

Corporațiile puteau ajuta studiourile aflate în dificultate prin aducerea de finanțări care proveneau din alte sectoare de afaceri și puteau garanta creditele bancare ale acestora. Dar nimic nu părea să poată opri pierderile înregistrate de studiouri. Între 1969 și 1972, marile companii au pierdut 500 de milioane de dolari și au promovat noi conduceri, adesea fără experiență în producția de film. Băncile le-au forțat să reducă numărul de filme lansate, să evite bugetele mari și să facă parteneriate cu alte studiouri pentru coproducții (ca atunci când Warner Bros. și Fox și-au unit forțele pentru a realiza *Infernul din zgârie-nori/ The Towering Inferno*, 1974). În 1970, șomajul la Hollywood a crescut, depășind 40% – o situație fără precedent. În timp ce recesiunea afecta industria, era turneelor lua sfârșit. Exploatanții au început să-și împartă cinematografele în două sau în trei săli mai mici și să construiască multiplexuri, cinematografe mai ieftine plasate în malluri. Rezultatul a fost o generație de săli înguste care ofereau o imagine precară și un sunet înfundat.

## Stiluri și genuri

Odată cu declinul studiourilor și continua scădere a vânzărilor de bilete, Hollywoodul anilor 1960 era nesigur în privința așteptărilor publicului. Atunci când un actor își câștiga un public loial, el sau ea puteau conta pe sprijinul studioului. Poate cel mai evident exemplu este Jerry Lewis. După ce făcuse echipă cu Dean Martin la mai multe filme de succes lansate de Paramount în anii 1950, Lewis s-a îndreptat către o carieră solo – scriind, regizând și jucând în propriile comedii. În cele mai multe dintre filmele sale, Lewis aducea o frenezie demonică, spastică personajului său de copil idiot. În *Profesorul trăsnit/ The Nutty Professor* (1963), el interpreta nu doar un tocilar obișnuit, ci și un afemeiat sofisticat inspirat de Dean Martin. Ca regizor, Lewis demonstra un fler vizual considerabil: *Un bărbat fatal/ The Ladies Man* (1961) prezintă un internat pentru femei ca o casă de păpuși uriașă (**fig. color 22.1**).

În anii 1960 a continuat ascensiunea genurilor de serie B care începuse în anii 1950 (vezi *Filmele exploitation*, din Capitolul 15), mai ales a filmelor cu spioni de mare buget. Catalizatoare au fost romanele cu James Bond ale lui Ian Fleming. Agentul 007 și-a dovedit valoarea de *box-office* prin extrem de profitabilul *Goldfinger* (1964) și prin succesoarele sale. Filmele cu Bond aveau intrigi erotice, urmăriri semicomice și scene de luptă, arme neobișnuite, umor ironic și scenografie uimitoare (**fig. color 22.2**). Seria a generat imitații și parodii peste tot în lume.

Atracția seriei cu James Bond era tipică pentru epocă. Filmele care mergeau în turnee și produsele Disney ofereau posibilitatea de a vinde bilete familiilor, dar cinematografele au început să proiecteze filme mai riscante pentru a-i atrage pe spectatori, ademenindu-i din fața programelor inofensive oferite de televiziuni. Comediile cu Doris Day de la Universal (incluzând *Confidențe pe pernă/ Pillow Talk*, 1958 și *Iubitule, întoarce-te la mine/ Lover Come Back*, 1962) celebrau stratagemele sexuale ale femeilor, adesea pe seama egoului masculin. Alte filme sărbătoreau promiscuitatea (*Un ghid pentru căsătoriți/ A Guide for the Married Man*, 1967), flirturile în suburbii, (*Seară cu băieții/ Boys' Night Out*, 1962) și femeile agresive (*Sexul slab/ Sex and the Single Girl*, 1964).

Unele tipuri de public preferau producțiile din afara culturii dominante a Hollywoodului. Studiourile distribuiau filme europene, nu doar unele realizate rapid precum *Hercule/ Hercules* (1957), ci și proiecte ambițioase, atent meșteșugite precum *Zorba Grecul/ Zorba the Greek* (1965). În special importurile britanice se bucurau de succes. Comedia erotică de epocă *Tom Jones* (1963) și drama îndrăzneață *Alfie* (1966), care tranzacționau atracția pentru imaginea „Londrei petrecărețe“[*] s-au dovedit populare (vezi *Marea Britanie: Kitchen Sink Cinema*, din Capitolul 20), la fel și filmele cu Beatles.

## Modificarea stilului clasic al filmelor de studio

Majoritatea producțiilor hollywoodiene de la începutul anilor 1960 aveau o imagine glamoroasă tipică studiourilor, dar unii regizori s-au distanțat de acest stil. *Muntele de pietate/ The Pawnbroker* (1965) și alte filme produse la New York ofereau un realism dur, care punea accent pe componenta etnică. Filmarea în locație a devenit mai frecventă, chiar și în baruri și apartamente înghesuite. Obiectivele cu distanțe focale lungi, care acționau ca un telescop de mărire a unei arii restrânse, îi permiteau cameramanului să filmeze de la o distanță sigură într-o locație urbană. Teleobiectivele au devenit populare; tindeau să aplatizeze spațiul cadrului și să genereze contururi estompate și cețoase (**fig. 22.1**). În 1962, Arthur Penn a folosit în filmul său *Miracol în Alabama/ The Miracle Worker* profunzimea mare a câmpului de claritate și o iluminare cu surse dirijate (**fig. 22.2**), dar cinci ani mai târziu a folosit imagini mult mai plate în filmul color *Bonnie și Clyde* (**fig. 22.3**), rezultate din folosirea teleobiectivelor. Până la sfârșitul anilor 1960, teleobiectivele erau folosite pentru majoritatea planurilor medii și apropiate, indiferent dacă erau realizate în locație sau în studio.

În timpul acestei perioade, regizorii au abandonat estetica planului lung a anilor postbelici și au experimentat cu metode de montaj mai rapide și mai spectaculoase. Filmele *Noapte unei zile grele/ A Hard Day's Night* (1964) și *Ajutor!/ Help!* (1965), ale lui Richard Lester, fragmentau interpretările muzicale ale formației Beatles în planuri discontinue (**fig. 22.4, 22.5**). Tehnica neconvențională a lui Lester era derivată din Noul Val Francez, din reclamele de televiziune și din comediile britanice excentrice. Acesta a revizitat montajul rapid în *Aventurile unui sclav din Roma antică/ A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* (1966). Alți regizori au accelerat și ei ritmul filmelor lor: *Duzina de ticăloși/ The Dirty Dozen* (1967) avea o durată medie a planului de 3,5 secunde.

Lester a lansat o modă a scenelor lipsite de dialog, de obicei secvențe de montaj susținute de cântece pop. Probabil cel mai cunoscut exemplu este al filmului *Absolventul*, unde versurile trupei Simon and Garfunkel punctează blazarea protagonistului. Odată cu secvența din *Butch Cassidy și Sundance Kid/ Butch*

---

[*] Swinging London (n.t.).

**22.1.** *Easy Rider:* Teleobiectivul minimalizează spațiul dintre planurile apropiate și cele de la distanță.

**22.2.** *Miracol în Alabama:* profunzime mare de câmp și obiectiv grandangular.

**22.3.** *Bonnie și Clyde:* În timpul schimbului final de focuri, prăbușirea la pământ a lui Clyde Barrow este filmată cu un teleobiectiv care atenuează focalizarea și comprimă spațiul.

**22.4.** *stânga* Discontinuitate în filmul *O zi cu Beatles*: în timp ce melodia „Can't Buy Me Love“ se aude pe coloana sonoră, Lester îi arată pe Beatles jucându-se pe un teren de fotbal...

**22.5.** *dreapta* ...și taie imediat către un plan cu ei relaxându-se.

*Cassidy and the Sundance Kid* (1969), care includea integral melodia „Raindrops Keep Falling on my Head", integrarea unor melodii întregi în unele secvențe ale filmelor a devenit o practică des întâlnită în cinematografia americană. Studiourile afiliate unor companii de muzică își promovau reciproc filmele și discurile, transformând într-o sursă de profit albumele muzicale ce conțineau coloanele sonore ale filmelor.

Tehnicile atrăgătoare vizual ale lui Lester au fost aplicate de Arthur Penn conținutului volatil al filmului *Bonnie și Clyde.* Cu o durată media a planului de mai puțin de patru secunde, acesta a popularizat, de asemenea, folosirea ralantiului pentru a reda violența extremă. Punctul culminant, care îi arată pe cei doi protagoniști răpuși de o ploaie de gloanțe, se transformă într-un dans spasmodic prin utilizarea ralantiului (vezi fig. 22.3). Sam Peckinpah a dus și mai departe abordarea lui Penn arătând în ralanti sângele țâșnind din trupurile răpuse de o ploaie de împușcături. *Hoarda sălbatică/ The Wild Bunch* (1969) celebrează o bandă anarhică de răufăcători urmăriți de un șerif obsesiv. *Amenințarea/ Straw Dogs* (1971), despre un profesor care se răzbună pe cei care i-au violat soția, i-a indignat și mai mult pe critici. Criticii lui Peckinpah încă dezbat dacă tratamentul liric pe care-l aplică acesta carnagiului ne distanțează, ne incită sau ne invită să reflectăm asupra propriului nostru apetit pentru violență. După *Bonnie și Clyde* și *Hoarda sălbatică*, montajul rapid și ralantiul au devenit modalități uzuale de reprezentare a acțiunilor violente.

Inovațiile de acest tip au apărut fiindcă mulți regizori din vechea gardă erau în ultimii lor ani de activitate. John Ford, Howard Hawks, Alfred Hitchcock, William Wyler, Raoul Walsh și mulți alții care începuseră să facă filme în epoca mută sau în perioada timpurie a erei sonore nu se mai aflau în prim-plan. Ford și Walsh se retrăseseră după cariere de aproape 50 de ani. Tehnicile lor robuste păreau depășite, iar atitudinile lor păreau demodate. Hawks a spus despre secvențele în ralanti ale lui Peckinpah: „La dracu', pot să omor și să-ngrop zece oameni cât îi ia lui să omoare unul singur"[*]. „Hollywoodul e acum condus de Wallstreet și de Madison Avenue, care cer sex și violență", scria John Ford după ce își terminase ultimul film, *Șapte femei/ Seven Women* (1965). „Asta e împotriva conștiinței și crezului meu religios."[**]

## Identificarea publicului

Ford avea dreptate: multe bariere ale gustului fuseseră încălcate. Pe parcursul anilor 1950, puterea Oficiului Hays de a dicta conținutul filmelor începuse să se erodeze (vezi *Provocări pentru cenzură*, din Capitolul 15). În anii 1960, filme importante precum *Muntele de pietate* și *Alfie* au fost distribuite fără ștampila Codului de Producție, în timp ce altele primeau girul în ciuda nudității și replicilor licențioase. A devenit evident că așa-numitul „Cod Hays" nu numai că era ineficient, ci crea publicitate pentru filmele pe care le respingea. Cinematografele unde era proiectat *Cui i-e frică de Virginia Woolf?/ Who's Afraid of Virginia Woolf?* (1966) cereau ca spectatorii cu vârsta sub 18 ani să fie însoțiți de adulți, iar filmul a adus profituri uriașe. Codul era mort.

În 1966, Asociația Cineaștilor din America (MPPA) a încetat să mai emită certificate. În schimb, filmele care nu se conformau regulilor sale primeau calificativul de „Film recomandat pentru un public adult". Renunțând la această politică ineficientă, companiile membre ale MPPA au inițiat un sistem de evaluare codificat în funcție de o anumită literă: „G" însemna „general: film recomandat pentru toate vârstele", „M" – „matur: film recomandat pentru spectatorii de peste 16 ani", „R" – „restricționat: spectatorii sub 16 ani trebuie să fie însoțiți de un părinte sau de un tutore legal" și „X" – „film interzis spectatorilor sub 16 ani".

Sistemul de evaluări ale filmelor a permis industriei să se prezinte ca fiind sensibilă la problemele de interes public, în timp ce dădea mână liberă cineaștilor să abordeze în filmele lor violența, sexualitatea și ideile nonconformiste. Această nouă atitudine a ajutat companiile să lanseze filme de succes precum *Bob & Carol & Ted & Alice*, *Hoarda sălbatică* și *Cowboyul de la miezul nopții* (toate din 1969). Filmele de succes ulterioare au împins mai departe standardele de acceptabilitate. Sistemul de evaluări a fost revizuit, într-un final, crescând vârsta publicului pentru filmele catalogate cu „R" și cu „X" și înlocuind categoria „M" cu „PG" – „*parental guidance suggested*/ recomandăm acordul părinților".

Producătorii au observat că filmele *Absolventul* și *Bonnie și Clyde* atrăseseră publicul tânăr în sălile de cinema și au descoperit că o jumătate dintre toți spectatorii aveau vârste cuprinse între 16 și 24 de ani. Studiourile au lansat un ciclu de filme pentru tineri, care ofereau publicului un tip de divertisment

---

[*] Peter Bogdanovich, *Who the Devil Made It* (New York: Knoft, 1997), p. 250.

[**] Tag Gallagher, *John Ford: The Man and His Films* (Berkeley, CA: University of California Press, 1986), p. 437.

Redresarea cinematografiei hollywoodiene datora ceva unor modalități nou-apărute de captare a imaginii și a sunetului. În 1967, studiourile ajunseseră să depindă de vânzarea drepturilor de difuzare ale filmelor către televiziuni. Deoarece televizoarele color deveniseră accesibile, posturile de televiziune aveau nevoie de filme color pentru difuzare; or Hollywoodul se dedicase de ani buni producțiilor color. Eastman Color a devenit pelicula preferată pentru filmări și pentru realizarea copiilor pozitive, deși unele dintre ele erau realizate după negativele Eastman folosind procedeul de saturare cu coloranți al companiei Technicolor.

Industria explorase mai multe versiuni de cinema pe ecran lat de-a lungul anilor 1950 și, până la mijlocul anilor 1960, câteva dintre acestea ajunseseră dominante. Majoritatea producțiilor erau filmate pe peliculă de 35 mm și în format 1,85:1. Pentru a obține o imagine de 35 mm mai lată, aceasta era de obicei comprimată anamorfic, la fel ca în cazul CinemaScope (**fig. 15.4**). Dar existau probleme optice cu modelul inițial CinemaScope, în primul rând tendința de a face fețele să pară mai late în prim-plan („umflăturile Scope"). Compania Panavision a lansat un sistem anamorfic mai bun, folosit pentru prima dată în filmele realizate la sfârșitul anilor 1950. Până la finalul anilor 1960, CinemaScope a ajuns defunct și Panavision a devenit standardul pentru imaginea anamorfică. Pentru și mai multă grandoare, musicalurile și filmele istorice erau filmate pe peliculă de 65 mm și imprimate pe peliculă de 70 mm pentru a permite existența mai multor canale de sunet. *Exodul/ Exodus* (1960), *Lawrence al Arabiei* și alte filme au fost distribuite în cinematografe pe peliculă de 70 mm și în format anamorfic.

Influențați de filmele europene și de documentarul direct, directorii de imagine de la Hollywood au adoptat folosirea teleobiectivelor (vezi *Tendințe formale și stilistice*, din Capitolul 20). S-a născut o modă a *zoom*-ului autoreflexiv, așa cum se poate vedea în filmul *Trenul/ The Train* (1965). În anii 1970, cineaștii au ajuns să considere că asemenea măriri și micșorări bruște ale imaginilor atrăgeau prea multă atenție asupra mecanicii filmării de cinema, așa că *zoom*-urile erau folosite doar în unele filme de buget redus. Totuși, mulți directori de imagine continuau să folosească teleobiective, pentru că le permiteau să încadreze precis un plan fără a schimba pozițiile camerei.

Cineaștii hollywoodieni au împrumutat de la cinemaul direct și mișcarea din mână a camerei de filmat. Imaginea tremurată rezultată din manipularea camerei în acest fel sugera o spontaneitate de tip documentar (precum în debutul lui *Șapte zile în mai/ Seven Days in May*, 1964) sau o energie nervoasă (secvența dansului și a luptei din *Cui i-e frică de Virginia Woolf*). Directorii de imagine apreciau noua ușurință în manevrarea camerei, dar își doreau să obțină imagini din mână mai stabile. Camerele de filmare mai ușoare, precum cea Arriflex 35 BL, care cântărea în jur de șapte kilograme, au devenit disponibile în prima parte a anilor 1970. Deși era ceva mai grea, camera Panaflex a companiei Panavision putea fi montată pe umărul operatorului, ceea ce permitea filmarea în spații înguste. John A. Alonzo a folosit o cameră Panaflex pentru meticuloasele cadre lungi filmate cu obiective largi în *Chinatown* (1974, **fig. color 22.4**), al lui Roman Polanski. Pentru *Drumul spre Sugarland/ Sugarland Express* (1974), al lui Steven Spielberg, directorul de imagine Vilmos Zsigmond a realizat planuri strânse și stabile filmate într-o mașină prin deplasarea unei camere Panaflex de-a lungul unei planșe.

Steadicam-ul, promovat inițial în filmul *Adevărata glorie/ Bound for Glory* (1976), era un mecanism de sprijinire a camerei care folosea un sistem de contragreutăți pentru a suspenda aparatul de o vestă atașată de corpul operatorului. Acest procedeu ajuta la filmarea unor travlinguri cursive și flotante. Acum operatorul se putea strecura prin mulțimi și prin intrări înguste – manevre imposibile cu o dolie de studio. Macaraua Louma a asigurat o mai mare flexibilitate cadrelor filmate în mișcare, fiind un braț de aluminiu controlat prin telecomandă care putea ridica o cameră Panaflex la o mare înălțime deasupra platoului de filmare. Atât Steadicam-ul, cât și macaraua Louma foloseau monitoare video în loc de vizor.

Anii 1970 au însemnat o revoluție și în ceea ce privește înregistrarea și reproducerea sunetului. Filmul *California Split* (1974), al lui Robert Altman, a inițiat procedeul înregistrării sonore pe mai multe canale în timpul filmării, ascunzând microfoane asupra actorilor pentru a obține până la șapte canale de sunet distincte. În aceeași perioadă, codurile de timp destinate identificării fotogramelor pe casete video au fost modificate pentru a sincroniza pelicula cu unul sau mai multe aparate de înregistrare a sunetului. Codurile de timp au simplificat mixajul de sunet și reînregistrările.

În domeniul reproducerii sunetului, principalele inovații au fost realizate de laboratoarele lui Ray Dolby. Dolby a introdus tehnici de reducere a zgomotului în industria muzicală la mijlocul anilor 1960. *Portocala mecanică/ A Clockwork Orange* (1971) a fost una dintre primele producții care au folosit

## NOI TEHNOLOGII DE PRODUCȚIE ȘI DE PROIECȚIE, continuare

această tehnologie. Mai multe filme au folosit procesele magnetice și optice de la Dolby pentru redarea sunetului pe mai multe canale, dar sistemul stereo de la Dolby nu a devenit popular decât după marele succes al *Războiului stelelor/ Star Wars* (1977). Din ce în ce mai multe cinematografe au făcut conversia la sistemul stereo și s-au echipat cu boxe care învăluiau publicul cu sunete venite din toate direcțiile pentru a pune în valoare coloanele sonore mai puternice ale filmelor.

indisponibil la televizor. Prototipul a fost *Easy Rider* (1969), o cronică a călătoriei de-a lungul Americii a doi motocicliști traficanți de droguri. Realizat cu mai puțin de cinci sute de mii de dolari, a devenit una dintre cele mai de succes producții ale acelui an. Ciclul producțiilor dedicate tinerilor a inclus filme despre revoltele din campusuri (*Protestul/ The Strawberry Statement*, 1970), drame inspirate de valorile contraculturii (*Restaurantul lui Alice/ Alice's Restaurant*, *Joe*, 1970), filme nostalgice (*Ultimul spectacol de cinema/ The Last Picture Show*, 1971) și comedii anarhice (*M*A*S*H*, 1970, *Harold și Maude/ Harold and Maude*, 1971). Când *Submarinul galben/ Yellow Submarine* (Marea Britanie, 1968) s-a dovedit un succes fenomenal prin includerea unor viniete psihedelice care ilustrau cântecele trupei Beatles, producătorii au realizat că animația putea, la rândul ei, să stârnească interesul publicului format din studenți. Ralph Bakshi a gândit *Motanul Fritz/ Fritz the Cat* (1972), prima animație care a primit calificativul „X“, pentru spectatorii obișnuiți cu etosul drogurilor și al iubirii libere promovate de benzile desenate *underground* (**fig. color 22.3**).

În aceeași perioadă, industria a avut de câștigat și de pe urma câtorva succese mai clasice îndreptate spre un public general: filmul de război *Patton* (1970), musicalul *Scripcarul de pe acoperiș/ Fiddler on the Roof* (1971), un ciclu de filme cu dezastre, începând cu *Aventura lui Poseidon/ The Poseidon Adventure* (1972), două filme în care apărea cuplul format din Paul Newman și Robert Redford (*Butch Cassidy și Sundance Kid*, respectiv *Cacealmaua/ The Sting*, 1973) și adaptarea romanului bestseller *Poveste de dragoste/ Love Story* (1970). Dar mersul lucrurilor avea să se schimbe cu adevărat la mijlocul anilor 1970, când o serie de filme cu bugete modeste, realizate în general de regizori tineri și necunoscuți, aveau să devină incredibil de profitabile.

## NOUL HOLLYWOOD: DE LA SFÂRȘITUL ANILOR 1960 PÂNĂ LA SFÂRȘITUL ANILOR 1970

Regizorii identificați cu „Noul Hollywood“ formau un grup divers. Mulți dintre ei – supranumiți „movie brats“[*] – aveau vârste cuprinse între 25–26 și 30 și ceva de ani. Alții, precum Robert Altman și Woody Allen, erau mult mai în vârstă. Unii regizori, de exemplu George Lucas și Francis Ford Coppola, făcuseră o facultate de film, dar criticul devenit cineast Peter Bogdanovich (*Ultimul spectacol de cinema*, *Ce se întâmplă, doctore?/ What's Up, Doc*, 1972) și fostul regizor de televiziune Bob Rafelson (*Cinci piese ușoare/ Five Easy Pieces*, 1970, *Regele din Marvin Gardens/ The King of Marvin Gardens*, 1972) nu au mers la școala de film. Unii dintre ei erau intelectuali pretențioși, precum Terrence Malick (*Banda sălbatică/ Badlands*, 1973, *Zile în Paradis/ Days of Heaven*, 1978), în timp ce alții erau experți în contracultura cinematografică, precum Brian De Palma (*Felicitări/ Greetings*,1968, *Surori/ Sisters*, 1973) și John Carpenter (*Steaua întunecată/ Dark Star*, 1974, *Atac la secția 13/ Assault on Precinct 13*, 1977). Dacă acești regizori s-au consacrat la începutul anilor 1970, alții, de aproximativ aceeași vârstă cu ei, au devenit cunoscuți mai târziu: scenaristul-regizor Paul Schrader (*Sindicaliștii/ Blue Collar*, 1978), Michael Cimino (*Vânătorul de cerbi/ The Deer Hunter*, 1978), David Lynch (*Eraserhead*, 1978) și Jonathan Demme (*Melvin și Howard/ Melvin and Howard*, 1980).

Mulți dintre regizorii Noului Hollywood s-au întors în mod autoreflexiv la genurile clasice ale studiourilor (vezi *Cei trei mari ai anilor 1970: Coppola,*

---

[*] Termenul de *movie brats* desemna o generație de regizori-cinefili care se formaseră atât prin expunerea la stilul filmelor clasice de studio, cât și la filmele de artă europene precum cele ale Noului Val Francez (n.t.).

*Spielberg și Lucas*, din acest capitol). Marile companii le-au oferit, de asemenea, libertatea de a realiza proiecte asemănătoare filmelor de artă europene. Câteodată, un același cineast – de pildă, Coppola – participa la ambele direcții. Ambele tendințe erau caracterizate de „conștiința cinefilă“, o conștientizare intensă a istoriei filmului și a influenței continue a acesteia asupra culturii contemporane.

## Spre un cinema de artă american

Atunci când Paramount Pictures l-a angajat pe Francis Ford Coppola să facă un film bazat pe romanul *Nașul*, Coppola era disperat. „Vor să regizez acest gunoi“, i-a spus tatălui lui. „Nu vreau să fac asta. Vreau să fac filme de artă.“* Faptul că regizorul putea avea asemenea speranțe reflectă un moment important, dar trecător în cinematografia americană. În contextul recesiunii din anii 1960 și al căutării publicului în rândul studenților, Hollywoodul a devenit mai primitor cu tehnicile narative promovate în cinematograful european de artă. Unul dintre remediile la declinul Hollywoodului părea să fie filmul de artă bazat pe construcția unei atmosfere, pe caracterizare și pe ambiguitate psihologică.

Un astfel de caz este mult elogiatul *Petulia* (1968), al lui Richard Lester. Într-o secvență, excentrica și abuzata Petulia îl înfruntă pe iubitul ei, Archie, în apartamentul acestuia. Lester întrerupe conversația lor cu planuri scurte: un flashback cu Archie încercând să restituie tuba pe care i-o adusese Petulia și un fals flashback cu Petulia furând-o (**fig. 22.6–22.9**). Jocul filmului cu cronologia și cu subiectivitatea personajelor amintește de *Hiroshima, dragostea mea/ Hiroshima, mon amour* (vezi *Noul cinema: Malul stâng*, din Capitolul 20).

*2001: Odiseea spațială/ 2001: A Space Odyssey* (1968), al lui Stanley Kubrick, a revigorat genul științifico-fantastic, în timp ce exploata simbolismul enigmatic al filmelor de artă europene. Scene lungi cu viața antiseptică de pe nava spațială (porțiuni semnificative fiind lipsite de dramatism), un mod ironic de a folosi muzica și un final sugestiv, alegoric invită la o interpretare tematică de tipul celei rezervate de obicei filmelor lui Federico Fellini sau celor ale lui Michelangelo Antonioni.

Anumite filme pentru tineret experimentau în tradiția cinematografului de artă. Coloana sonoră rock și turul Americii sub influența drogurilor din filmul *Easy Rider* i-au atras pe tinerii spectatori, dar stilul său este destul de zdruncinat (**fig. 22.10, 22.11**). Tranzițiile sunt sacadate: câteva fotograme din ultimul cadru al unei secvențe sunt alternate cu unele din primul cadru al următoarei secvențe. (E posibil ca Dennis Hopper, un fan al filmelor *underground*, să fi împrumutat tehnica de la Gregory Markopoulos [vezi *Succesul și noile ambiții*, din Capitolul 21].) Un plan *flashforward* cu o motocicletă arzând întrerupe narațiunea, anticipând sfârșitul odiseei traficanților de droguri.

Alte *road movies* au avut o abordare laxă, deschisă a narațiunii. Este cazul filmului *Cinci piese ușoare*, regizat de Bob Rafelson, și al lui *Asfalt cu două benzi/ Two Lane Blacktop* (1971), de Monte Hellman, cel din urmă fiind remarcabil pentru dialogul rarefiat și caracterizările minimale ale personajelor. *Felicitări* și *Bună, mamă!/ Hi, Mom!* (1970), ale lui Brian De Palma, erau filme episodice aparținând contraculturii care îmbinau

**22.6.** *stânga* *Petulia*: Archie explică faptul că a trebuit să restituie tuba pe care i-o lăsase Petulia…

COMPANIONS OF THE EVERGREEN

**22.7.** *dreapta* …și Lester inserează un flashback cu Archie efectuând acțiunea descrisă mai sus.

**22.8.** *stânga* Archie află curând că Petulia a plătit să închirieze tuba…

**22.9.** *dreapta* …și Lester inserează un plan cu ea spărgând vitrina unei case de amanet pentru a fura tuba. Acest plan vizualizează o minciună pe care Petulia i-a spus-o lui Archie mai devreme.

---

* În Peter Cowie, *Coppola* (Londra: Faber and Faber, 1990), p. 61.

**22.10, 22.11.** *Easy Rider*, al lui Dennis Hopper, a asimilat tăieturile în cadru pe care Jean-Luc Godard le-a inaugurat în filmul *Cu sufletul la gură* (vezi *Tendințe formale și stilistice*, din Capitolul 20).

muzica rock, umorul obraznic și procedee stilistice reflexive împrumutate de la François Truffaut și Jean-Luc Godard. *Medium Cool* (1969, **fig. 22.12**), al lui Haskell Wexler, *Revoluționarul/ The Revolutionary* (1970), al lui Paul Williams, și *Zabriskie Point* (1970), al lui Michelangelo Antonioni, se inspirau din cinematograful politic care apărea în Europa (Capitolul 23); acestea mizau adesea pe narațiuni ambigue și finaluri deschise. Filmul lui Melvin Van Peebles, *Cântecul șmecher al lui Sweetback cel Dulce/ Sweet Sweetback's Baadassss Song* (1971), o chemare frenetică la revoltă a persoanelor afro-americane, explora o varietate de tehnici inspirate de Noul Val. *Ultimul film/ The Last Film* (1971), al lui Hopper, despre un cowboy din Kansas care își câștigă existența în Peru, folosea secvențe simbolice criptice și o reflexivitate puternică (incluzând intertitluri în care se putea citi „SCENĂ LIPSĂ").

Regizorii mai în vârstă s-au aventurat, la rândul lor, pe teritoriul filmului american de artă. *Alex în Țara Minunilor/ Alex in Wonderland* (1970), al lui Paul Mazursky, omagia filmul *8½* al lui Fellini, în timp ce *Și caii se împușcă, nu-i așa?/ They Shoot Horses, Don't They?* (1969), al lui Sydney Pollack, etala *flashforwarduri* stilizate. *Aliniatul 22/ Catch-22* (1970), al lui Mike Nichols, și *Abatorul cinci/ Slaughterhouse Five* (1972), al lui George Roy Hill, jonglau cu tratarea temporalității în adaptarea unor romane cunoscute. În *Imagini/ Images* (1972) și *Trei femei/ Three Women* (1977), Altman sublinia treceri ambigue între realitatea obiectivă și subiectivitatea personajelor, decorate cu anumite compoziții abstracte și enigmatice. *Interioare/ Interiors* (1978), al lui Woody Allen, era o dramă de interior având drept model opera lui Bergman, iar *Corporația Parallax* (1972), al lui Alan J. Pakula, orna un thriller despre un asasinat cu compoziții pe ecran lat care aminteau de Antonioni (**fig. color 22.5**).

Abordarea auteuristă în critica de film devenise bine cunoscută în Statele Unite. Mulți dintre regizorii cinefili care își începuseră carierele în anii 1960 învățaseră despre ea în școlile de film și visau să devină artiști similari autorilor europeni și asiatici venerați și regizorilor din noile valuri.

**22.12.** Camera din mână îi surprinde pe protestatari construind baricade împotriva poliției în secvențe filmate la Convenția Partidului Democrat din 1968 (*Medium Cool*).

Cel mai celebrat regizor al generației de cineaști cinefili a fost Francis Ford Coppola. Cu filmul *Oamenii ploii/ The Rain People* (1969), filmat într-o călătorie cu un autobuz Dodge pe șoselele Americii, cu o echipă formată din prieteni și o finanțare minusculă, Coppola a căutat să realizeze un film care avea bogăția stilistică și dedramatizarea tipice prestigiosului cinema european. Natalie își părăsește soțul deoarece căsătoria începe să o sufoce. În călătoria ei fără țintă cu mașina îl ia pe Killer, un jucător de fotbal american cu probleme neurologice. Flashbackuri abrupte și sacadate întrerup secvențele, iar designerul de sunet al lui Coppola, Walter Murch, construiește un montaj de texturi ambientale – trosniturile liniilor de telefon, sunetul înăbușit al camioanelor de mare viteză care fac să tremure camerele de motel de la marginea drumului. Trotuarele ude strălucitoare din genericul de început al filmului devin semnificative atunci când Killer îi povestește lui Natalie despre „oamenii ploii" care dispar „pentru că plâng până se scurg cu totul".

Cel mai ambițios film de artă al lui Coppola a fost *Conversația/ The Conversation* (1974), finanțat în urma succesului filmului *Nașul/ The Godfather*. Precum multe dintre filmele lui Altman (vezi *Cinema personal: Altman și Allen*, din acest capitol), *Conversația* mixează convențiile cinematografului de artă cu cele ale unui gen hollywoodian – în cazul acesta filmul cu detectivi.

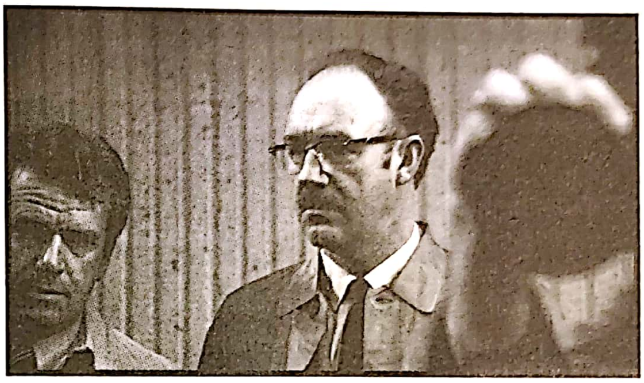
Deși filmul este adesea comparat cu *Blow-Up* (1966), al lui Antonioni, Coppola sondează mintea protagonistului său mult mai profund decât o face regizorul italian. Harry Caul, un expert în supravegherea audio, înregistrează fragmente ale unei conversații care îl fac să suspecteze o tentativă de crimă. În timp ce reascultă și remixează dialogul plin de indicii (ilustrat prin designul de sunet complex al lui Walter Murch), anxietatea în creștere a lui Harry e redată prin vise și flashbackuri fragmentare. Crima este prezentată în crâmpeie care dezorientează, pe măsură ce Harry o întrevede și o aude. Până la urmă, spectatorul descoperă că anumite părți ale conversației originale fuseseră filtrate prin intermediul minții protagonistului. În timp ce Harry realizează ceea ce s-a întâmplat cu adevărat, Coppola montează cadre cu el cu unele care arată crima, cel mai probabil în felul în care acesta își imaginează că a avut loc (**fig. 22.13–22.15**).

## Hollywoodul ajunge la aur

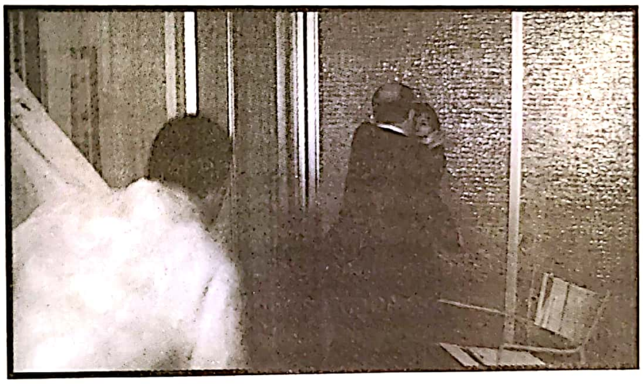
În anii 1970, mai multe forțe conlucrau la salvarea industriei americane de film. În 1971, a fost adoptată o nouă lege care le permitea companiilor din domeniu să solicite credite pentru investițiile în producții realizate pe teritoriul Statelor Unite și să recupereze taxe plătite în anii 1960. Această legislație nu doar că a restituit sute de milioane de dolari marilor studiouri, ci le-a permis și să evite taxarea activităților companiilor subsidiare. În plus față de aceste măsuri, un plan de scutire de taxe le permitea celor care investeau în filme să declare până la 100% din investiția lor ca fiind scutită de taxe. Această din urmă dispoziție a ajutat la producția unor filme de succes neobișnuite precum *Zbor deasupra unui cuib de cuci/ One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1975) și *Șoferul de taxi/ Taxi Driver* (1976). Planul de scutire de taxe a fost revocat în 1976 și beneficiile studiourilor derivate din scutiri au fost abolite la mijlocul anilor 1980, dar ele fuseseră cruciale pentru redresarea industriei.

Deși mulți dintre regizorii noii generații de la Hollywood – mai ales cei cinefili – se considerau artiști, puțini dintre aceștia își doreau să fie inaccesibili pentru public. Unii dintre ei nu au făcut doar simple filme de succes, ci filme care au depășit an după an recordurile de încasări. Filmele cu cele mai mari încasări ale anilor 1970 și 1971 (*Poveste de dragoste, Aeroportul/ Airport, M*A*S*H, Patton, Filiera franceză/ The French Connection, Scripcarul de pe acoperiș*) au obținut fiecare între 25 și 50 de milioane de dolari la *box-office* – încasări consistente, dar fragile în comparație cu ce avea să urmeze. *Nașul* a dat tonul unei ere de încasări la *box-office* la o scară de neimaginat până atunci. Următoarele cifre reprezintă veniturile rezultate din închirieri, nu încasările la *box-office*; sumele din închirierea filmelor sunt veniturile care le revin studiourilor după ce cinematografele și-au scăzut procentele care li se cuveneau din vânzările de bilete.

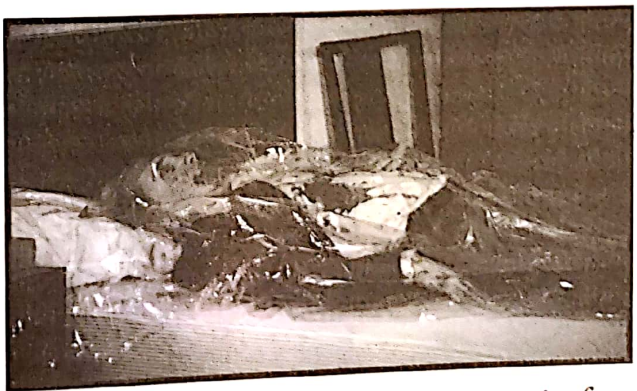
1972: *Nașul*, regizat de Francis Ford Coppola, a returnat peste 81 de milioane de dolari companiei



**22.13.** *Conversația*: în timp ce Harry îi urmărește pe tinerii misterioși care părăsesc corporația sub ochii presei…



**22.14.** … Coppola întrerupe secvența cu imagini care arată crima…



**22.15.** … și sugerează că aceste imagini pot aparține fie imaginației lui Harry, fie sunt fragmente ale acțiunii reale.

## CINEMA PERSONAL: ALTMAN ȘI ALLEN

După mijlocul anilor 1970, eforturile de a menține un cinema de artă hollywoodian deveniseră mai puțin uzuale. Un regizor care a persistat în cultivarea acestei tendințe a fost Robert Altman. Altman regizase câteva filme destul de convenționale înainte ca recesiunea de la sfârșitul anilor 1960, ciclul filmelor pentru tineret și voga filmelor hollywoodiene de artă să-i energizeze cariera. Filmele sale își parodiază genurile din care fac parte, de la filmul de război *M*A*S*H* la anti-musicalul *Popeye* (1980). Acestea iradiază o neîncredere față de autoritate, o critică a puritanismului american și o celebrare a idealismului energic, dar confuz.

Altman și-a dezvoltat un stil plin de idiosincrazii. S-a bazat pe interpretări actoricești mormăite și semi-improvizate, pe un stil agitat al camerei, cu multe transfocări și panoramări, pe tăieturi de montaj abrupte, pe filmarea cu mai multe camere care mențineau punctul de observație cu fermitate în afara acțiunii întreprinse de personaj și pe o coloană sonoră de o densitate nemaiîntâlnită. Obiectivele cu distanță focală lungă pe care le folosește înghesuie personajele unele într-altele în spatele reflecțiilor unor ferestre (**fig. 22.16**). *Nashville* (1975), cea mai impresionantă realizare a lui Altman, în opinia multor critici, urmărește 24 de personaje pe parcursul unui weekend, adesea împrăștiindu-le de-a lungul ecranului lat (**fig. color 22.6**). În filmele lui Altman, personajele își mormăie replici, vorbesc unele peste celelalte sau sunt asurzite de portavocile zgomotoase ale înțelepciunii autorităților.

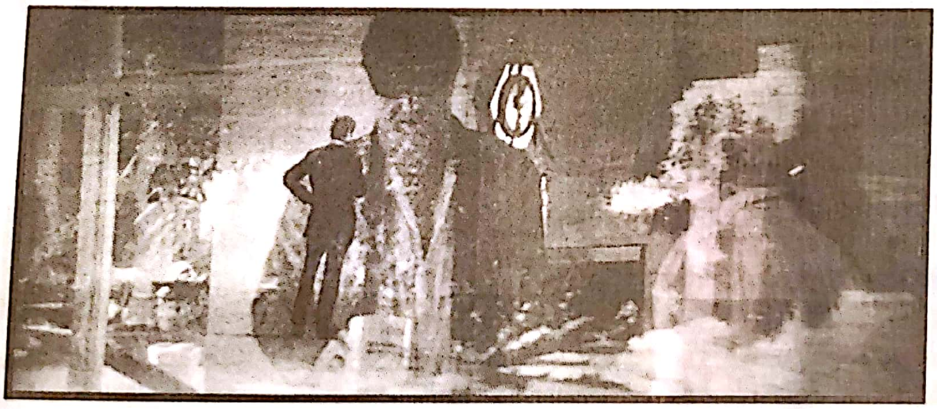
Fără să fi avut vreun succes major după *M*A*S*H*, Altman a părut în derivă în anii 1980, dar a reușit să rămână destul de prolific, criticând valorile americane în adaptări minimaliste ale unor piese de teatru (*Onoare secretă/ Secret Honor, 1984, Nebuni din dragoste/ Fool for Love, 1985*). Cariera sa a cunoscut un reviriment prin comedia neagră despre lumea Hollywoodului, *Joc de culise/ The Player* (1992), care l-a readus în zona producțiilor *mainstream*. Venerat de o întreagă generație de cineaști americani independenți, Altman și-a continuat experimentele cu construcții narative descentrate și cu comentarii sociale sardonice în filmele *Povești întretăiate/ Short Cuts* (1993), *Gosford Park* (2001) și în multe altele. Ultimul film realizat înainte de a muri, *Ultimul radio show/ A Prairie Home Companion* (2006), revenea la lumea muzicală din *Nashville*, dar tratându-și personajele cu o afecțiune plină de umor.

Contemporanul lui Altman, Woody Allen, a creat un cinema personal avându-și centrul de producție în New York. Scriitor de gaguri pentru televiziune și actor de comedie *stand-up*, Allen a scris piese de teatru și a jucat în filme pe parcursul anilor 1960. Debutul lui regizoral, *Ia banii și fugi/ Take the Money and Run* (1969), a fost un succes instantaneu, fiind realizat în tradiția sarcastică și absurdă a comediilor fraților Marx și ale lui Bob Hope. Filmele timpurii ale lui Allen au fost apreciate de intelectuali datorită trimiterilor lor cinematografice, cum ar fi omagiul pe care îl aduce, în filmul *Bananas* (1971), secvenței scărilor din Odessa din *Crucișătorul Potemkin*.

Cu *Annie Hall* (1977), Allen a lansat o serie de filme care îmbină interesul său pentru problemele psihologice ale locuitorilor din marile orașe și afecțiunea pentru tradițiile filmului american sau pentru regizori europeni precum Fellini și Bergman. „Atunci când am început să regizez, eram interesat să fac filme precum cele care îmi plăceau când eram mai tânăr: comedii, comedii foarte amuzante și comedii romantice, comedii sofisticate. Pe măsură ce am devenit mai priceput, acea parte din mine impresionată de filmele străine a început să domine."*

---

* În Stephen M. Silverman, *The Fox That Got Away: The Last Days of the Zanuck Dynasty at Twentieth Century-Fox* (Secaucus, NJ: LyleStuart, 1988), p. 303.



**22.16.** În *Marea despărțire/ The Long Goodbye*, o reflexie densă în fereastră îl arată pe detectivul Philip Marlowe pe plajă, în timp ce romancierul Roger Wade se ceartă cu soția lui în interiorul casei.

Filmele cele mai influente ale lui Woody Allen au mizat pe avatarul lui comic – intelectualul evreu nesigur pe sine și hipersensibil –, adesea prins într-o încrengătură de conflicte psihologice. Câteodată, intriga este construită în jurul vieții amoroase confuze a personajului interpretat de Allen (*Annie Hall*, *Manhattan*, 1979). În *Hannah și surorile ei/ Hannah and Her Sisters* (1986) și în *Crime și delicte/ Crimes and Misdemeanors* (1990), intriga constă în relațiile amoroase întrețesute între mai multe personaje, jucate pentru a potența contrastele dintre comicul de limbaj și drama sobră (**fig. 22.17**). Allen și-a construit multe filme în jurul chestiunilor care îl preocupau și și-a înregistrat nestingherit pasiunile proprii (jazzul, Manhattanul), lucrurile pe care le detesta (muzica rock, drogurile, California) și valorile în care credea (iubirea, prietenia, încrederea).

Un contract de producție singular îi permitea lui Allen să dețină controlul asupra scenariului, distribuției actorilor și montajului. A explorat o gamă largă de stiluri, de la realismul pseudo-documentar al lui *Zelig* (1983) la pastișarea expresionismului german în *Umbre și ceață/ Shadows and Fog* (1992). Allen a adus, de asemenea, omagii autorilor și filmelor sale preferate. Filmul *Amintiri la Stardust Hotel/ Stardust Memories* (1980) este o revizitare explicită a filmului *8½* al lui Fellini. *Interioare* (1978) și *Septembrie/ September* (1987) sunt drame de interior inspirate de Bergman, în timp ce reuniunile de familie din *Hannah și surorile ei* evocă filmul *Fanny și Alexander/ Fanny och Alexander*. Puține dintre filmele lui au făcut profituri, dar până în 2010 Allen a lucrat cu staruri de primă mărime dispuse să joace roluri în universul său personal. La începutul anului 2020, atenția reînnoită asupra acuzațiilor de abuz sexual a lăsat în aer proiectele lui viitoare.

**22.17.** Cupluri din clasa de mijloc dezbat inseminarea artificială: satiră romantică în filmul *Hannah și surorile ei*.

Paramount din exploatarea pe piața americană. Doi ani mai târziu, veniturile din proiecțiile în sălile de cinema și din vânzarea drepturilor de difuzare pentru televiziuni au ajuns la 285 de milioane de dolari.

1973: Filmul lui William Friedkin, *Exorcistul/ The Exorcist* (Warner Bros.; **fig. 22.18**), a depășit cu trei milioane de dolari încasările obținute din exploatarea cinematografică pe piața americană a filmului *Nașul*. În același an, Universal a lansat fără mari speranțe filmul *Graffiti american/ American Graffiti*, regizat de George Lucas; a strâns peste 55 de milioane de dolari în SUA.

1975: *Fălci* (Universal), regizat de Steven Spielberg, a obținut 130 de milioane de dolari din închirieri pe piața americană.

1976: *Rocky*, realizat fără staruri mari și regizat de puțin cunoscutul cineast John G. Avildsen, a câștigat pentru studioul United Artists 56 de milioane de dolari pe piața internă.

1977: *Întâlnire de gradul trei/ Close Encounters of the Third Kind* (Columbia, 82 de milioane de dolari), al lui Steven Spielberg, și *Febra de sâmbătă seara/ Saturday Night Fever* (Paramount, 74 de milioane de dolari), al lui John Badham, au generat profituri foarte mari, dar

**22.18.** *Exorcistul*, o adaptare a unui roman horror de succes, a generat controverse din cauza limbajului blasfemator și a efectelor speciale șocante. Aici, cu ajutorul unei păpuși în mărime naturală, posedata Regan își rotește capul în batjocură.

recordurile au fost bătute din nou de *Războiul stelelor – Episodul IV: O nouă speranță/ Star Wars Episode IV: A New Hope* (Fox). Cu costuri de producție de 11 milioane de dolari, *Războiul stelelor* a fost lansat vara, a rulat fără întreruperi până în 1978 și a fost relansat în 1979, obținând 190 de milioane de dolari din exploatarea cinematografică pe piața internă și aproximativ 250 de milioane pe piața internațională, câștigând din vânzările totale de bilete peste 500 de milioane de dolari.

Niciun alt grup de filme nu mai reușise asemenea încasări după lansarea inițială[*]. Studiouri aflate pe marginea falimentului au înregistrat profituri nemaiîntâlnite. Richard F. Zanuck, fiul conducătorului de lungă durată al 20th Century Fox, Darryl F. Zanuck, a produs *Cacealmaua* și *Fălci*. A realizat următoarele: „Câștigasem deja, cu doar două filme produse, mai mulți bani decât făcuse tatăl meu într-o viață întreagă de muncă"[**]. În timpul *boom*-ului de la începutul și mijlocul anilor 1970, majoritatea marilor studiouri au avut măcar un film de mare succes, așa că industria și-a menținut stabilitatea. Încasările din închirierile de pe piața internă și cele de pe piața internațională au crescut cu aproximativ 200 de milioane de dolari pe an, ajungând la două miliarde de dolari în 1979. Posturile de televiziune au început să plătească sume considerabile pentru drepturile de difuzare ale noilor blockbustere. Renașterea din anii 1970 i-a catapultat spre faimă pe mai mulți regizori, trei dintre ei devenind regizori-producători majori (vezi *Cei trei mari ai anilor 1970: Coppola, Spielberg și Lucas*, din acest capitol).

## Întoarcerea blockbusterului

Blockbusterele anilor 1970 i-au determinat pe producători să fie mai puțin dispuși să le permită cineaștilor să experimenteze la nivelul intrigii, al tonului și al stilului. În timpul recesiunii de la începutul anilor 1970, studiourile se bucurau chiar și de un succes minor; nu aștepta nimeni de la regizori să facă filme mari. Până la sfârșitul anilor 1970 însă, companiile nu mai doreau să-și riște investițiile pe subiecte și abordări netestate.

În mod clar, succesul industriei se baza pe foarte puține producții. În fiecare an, aproximativ zece filme de neratat atrăgeau majoritatea încasărilor, în timp ce aproape toate celelalte producții lansate de marile studiouri pierdeau bani. În consecință, industria a căutat să minimizeze riscurile. Companiile și-au lansat filmele cu bugete mari în perioadele de vârf ale vacanțelor, vara și în perioada Crăciunului. Copiind modelul unor companii care lansau filme *exploitation* (vezi *Filmele exploitation*, din Capitolul 15), Universal a difuzat la televizor multe reclame pentru *Fălci* și l-a lansat în sute de cinematografe simultan. De atunci, majoritatea filmelor cu bugete mari au avut parte de o promovare intensă și de lansări simultane în mii de săli, punându-și speranțele în încasările din primul weekend de exploatare comercială.

Hollywoodul a descoperit alte modalități de a obține profituri de pe urma blockbusterelor. O strategie urma să joace un rol central în viitoarele modalități de producție ale marilor studiouri: continuarea (*sequelul*). Filmelor *Nașul, Exorcistul, Fălci și Rocky* li s-au adăugat noi episoade; una dintre continuările la *Rocky* a apărut în 2015, la 40 de ani după lansarea filmului inițial. George Lucas a integrat ideea unei povești continue în *Războiul stelelor – Episodul IV: O nouă speranță* și imperiul lui s-a bazat de *sequel*-uri, pe *prequel*-uri și pe alte filme care dezvoltau universul cinematografic deja creat. Această practică avea să-i determine pe producători să creeze francize, povești continue dezvoltate pe parcursul mai multor filme timp de mai mulți ani. O altă strategie inițiată de Lucas implica drepturile asupra accesoriilor conexe vândute. În negocierea părții sale din *Războiul stelelor*,

---

[*] Eric Lax, *Woody Allen: A Biography* (New York: Knopf, 1991), p. 255.

[**] Filmul *Pe aripile vântului/ Gone with the Wind* și filmele animate clasice făcute de Disney au avut încasări totale mai consistente, dar au fost lansate la intervale mult mai mari pe parcursul mai multor ani. Dacă se ia în considerare inflația în ceea ce privește încasările din închirieri, *Pe aripile vântului* rămâne filmul cu cele mai mari încasări din toate timpurile.

Lucas a obținut cu abilitate un procent mare din drepturile la jucării, tricouri și alte accesorii dedicate fanilor. După ce studiourile au constatat profitul mare rezultat din vânzarea accesoriilor asociate *Războiului stelelor*, și-au creat propriile divizii pentru confecționarea și comercializarea unor produse inspirate de universurile filmelor.

În ciuda unor progrese înregistrate de distribuitorii independenți, piața era dominată de jucătorii deja cunoscuți. Marile companii de distribuție colectau 90% din veniturile înregistrate în urma vânzării de bilete. Un film finanțat în afara studiourilor nu putea avea o distribuție largă dacă nu era distribuit de una dintre companiile de top. Comisionul standard de distribuție, 35%, provenea direct din încasări, așa că *Fălci* și *Războiul stelelor* le-au adus companiilor Universal și 20th Century Fox încasări net superioare față de investițiile făcute în aceste producții. Marii distribuitori controlau, de asemenea, circulația internațională a filmelor americane.

Dar marile studiouri aveau nevoie de cineaști. În timp ce unele companii, precum Disney, se mândreau cu generarea propriilor proiecte, majoritatea se bazau pe regizori și producători cu o experiență bogată. Spielberg și Lucas au devenit producători puternici, putând să găsească cu ușurință finanțări și ajungând chiar să solicite reduceri ale comisioanelor de distribuție. Studiourile cultivau relații pe termen lung cu producătorii care puteau aduce împreună un scenariu, un regizor și vedete. Din ce în ce mai mult agenții au început să funcționeze ca niște cvasi-producători, grupându-și clienții în „pachete“, o tactică inițiată de Lew Wasserman (vezi *Producători independenți* mainstream*: agențiile, puterea starurilor și pachetul de negociere*, din Capitolul 15). În 1975, două agenții de talente puternice au format International Creative Management și Creative Artists Agency, ambele devenind principalii operatori ai pachetelor de negociere în anii 1980.

Mulți dintre mogulii cei mai experimentați lucraseră în televiziune, așa cum erau Barry Diller și Michael Eisner, de la Paramount, și știau cum să recruteze talentele noi. În consecință, anii 1970 au inițiat „era contractului“. *Contractele de dezvoltare* generau venituri pentru agenți, producători, scenariști și vedete, dar rezultau puține filme din colaborări. *Contractele globale* plăteau starurile și regizorii să dezvolte „proiecte de orgoliu“ pentru studiouri, în timp ce *contractele logistice* ofereau companiilor de producție birouri în sediile studioului. Fiecare participant la un pachet căuta să obțină câștigul maximal posibil, așa că puteau trece ani întregi până ca un proiect să ajungă pe ecran. Cineaștii se plângeau că procesul de filmare devenise mai puțin important decât încheierea contractelor.

Pe măsură ce realizatorii de succes obțineau un control mai mare asupra proiectelor lor, bugetele creșteau adesea. *Apocalipsul acum/ Apocalypse Now* (1979), al lui Coppola, a fost filmat pe parcursul a trei ani și a costat 30 de milioane de dolari. Nici regizorii de top nu erau imuni la depășirea costurilor de producție, așa cum a arătat cazul filmului *1941* (1979), de Steven Spielberg. Cel mai răsunător eșec al sistemului a fost westernul ambițios al lui Michael Cimino, *Tărâmul Făgăduinței/ Heaven's Gate* (1980). Bugetul său a ajuns la 40 de milioane de dolari, cel mai mare cost de producție al unui film realizat în anii 1970. După ce a avut o premieră dezastruoasă, United Artist l-a lansat într-o versiune scurtată. A câștigat mai puțin de două milioane de dolari din închirieri și, curând, UA s-a prăbușit din liga marilor companii, fiind absorbită ulterior de MGM.

Directorii studiourilor s-au plâns că fiecare tânăr regizor dorea să fie un autor, liber de constrângeri financiare. În mod ironic, ascensiunea Noului Hollywood, o tendință bazată pe importanța viziunii regizorale, a dus la creșterea neîncrederii în regizori. În anii 1980, studiourile s-au chinuit să-i țină pe cineaști pe direcția care favoriza industria. Conducătorii studiourilor făceau comentarii asupra scenariilor și materialului brut filmat, în timp ce proiecțiile-focus testau reacțiile spectatorilor la varianta de montaj a regizorului.

Începuse o nouă eră a blockbusterelor, construită pe baza pachetelor de negociere și a contractelor, și augmentată de vedete și efecte speciale. *Superman: filmul/ Superman: The Movie* (1978) a rămas în producție timp de doi ani. Acest film produs în regim independent a ajuns să coste între 40 și 55 de milioane de dolari. Gene Hackman a cerut un salariu de 2 milioane de dolari și Marlon Brando a primit 3 milioane de dolari pentru două săptămâni de muncă. Mario Puzo, autorul romanului *Nașul*, a fost plătit cu 350 000 de dolari pentru scenariul la *Superman*, plus 5% din încasări. Alte milioane au fost investite în platourile complexe de filmare și în efectele speciale realizate la Studiourile Pinewood din Anglia. Conștienți de valoarea francizelor, producătorii au realizat două părți într-o singură sesiune de filmări, tocmai pentru a avea o continuare pregătită. Filmul a avut o coloană muzicală realizată de compozitorul de succes John Williams (*Fălci*, *Războiul stelelor*, *Întâlnire de gradul trei*). Lansat

Trei regizori care s-au afirmat la începutul anilor 1970 au devenit producători puternici și au redefinit cinematograful hollywoodian. La fel ca alți debutanți ai vremii, aceștia își exersaseră capacitățile în toate aspectele meseriei cinematografice, de la scrierea de scenarii la postproducție. Ei înțelegeau filmul ca o creație totală și căutau să-și pună amprenta personală pe tot ce făceau. De asemenea, se cunoșteau bine între ei. Francis Ford Coppola fusese producătorul și mentorul lui George Lucas la filmul *Graffiti american*. Lucas și Steven Spielberg colaboraseră la mai multe proiecte, inclusiv la *Indiana Jones și căutătorii arcei pierdute/ Raiders of the Lost Ark* (1980). Totuși, parcursurile lor au fost diferite. Cu *Nașul*, Coppola a demonstrat că poate realiza o capodoperă cu succes la public, dar dorea să meargă mai departe, să transforme Hollywoodul într-un centru al filmului de artă. Lucas și Spielberg doreau să modernizeze sistemul fără să-l tulbure.

Coppola s-a afirmat primul. Comedia lui despre tineri, *Te-ai făcut băiat mare/ You're a Big Boy Now* (1967), își împrumuta tehnicile spectaculoase de la filmele cu Beatles realizate de Richard Lester și de la filmele plasate în „Londra petrecăreață". Coppola ajunsese să cunoască sistemul de studiouri care se prăbușea din interior, trecând de la compania American International Pictures a lui Corman la scrierea de scenarii (scenariul premiat cu Oscar pentru *Patton*) și apoi la regie (cu musicalul *Curcubeul lui Finian/ Finian's Rainbow*, 1968). *Nașul* i-a adus recompense financiare însemnate. Dar în loc să-și transforme succesul într-o carieră comercială, s-a aruncat să facă un film de artă intim, ambivalent, *Conversația*. A transformat *Nașul, partea a II-a/ The Godfather, Part II* (1974) într-o operă complexă care jongla între diferite perioade. Apoi s-a înhămat la vastul, epuizantul și zdrobitorul de bugete *Apocalipsul acum* (1979).

Coppola dorea să braveze prin filme la scară mare. În facultate, sperase să regizeze teatru și, din multe puncte de vedere, a rămas un regizor de actori. Pentru *Nașul* s-a luptat cu studioul Paramount pentru a-i angaja pe Marlon Brando și Al Pacino și le-a oferit roluri principale lui James Caan, Robert Duvall, Talia Shire și altor actori puțin cunoscuți. În timpul repetițiilor îi punea pe actori să improvizeze scene care nu aveau să fie incluse în film și organiza cine în care aceștia rămâneau în personaje. Pentru *Nașul, partea a II-a*, a colaborat cu legendarii Michael Gazzo, dramaturg, și Lee Strasberg, decanul Actors Studio.

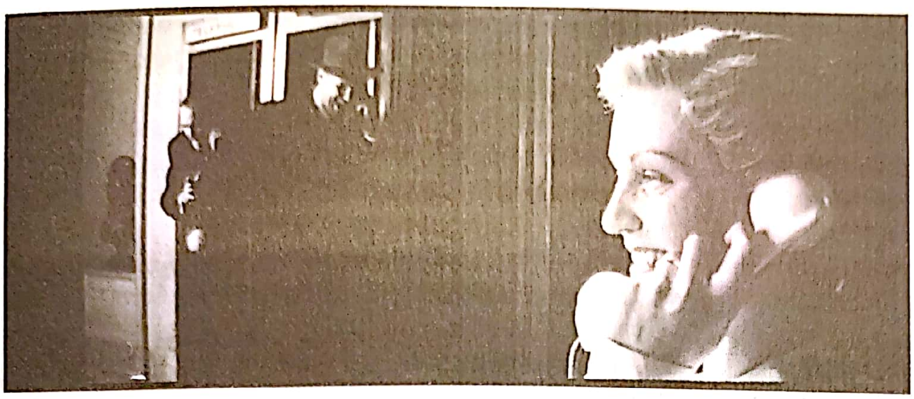
Acest interes pentru interpretarea actoricească a fost echilibrat de o sensibilitate cinematografică ce își asuma riscuri. *Nașul* era remarcabil de echilibrat, în parte pentru că refuzase montajul rapid și mișcările de cameră la modă la începutul anilor 1970. Coppola și directorul de imagine Gordon Willis s-au oprit asupra unui stil care evidenția camera statică și mișcările actorilor în interioare opulente, adesea întunecate (**fig. color 22.7**). Prin opoziție, montajul fragmentar al imaginii și al sunetului din *Conversația* îl invită pe spectator să rătăcească prin spații mintale și prin timpuri alternative. În *Apocalipsul acum*, Coppola s-a străduit să confere o prezență covârșitoare Războiului din Vietnam, cu culori psihedelice, sunete învăluitoare și tranziții halucinante și lente între cadre.

Coppola și-a fondat propria companie, American Zoetrope, în 1969, pentru a-și dezvolta proiectele proprii. A cumpărat studioul Hollywood General în 1979, l-a redenumit Studioul Zoetrope și a anunțat că va fi un centru dedicat noilor tehnologii cinematografice, un „cinema electronic" bazat pe semnale video de înaltă definiție transmise prin satelit. A reconstruit platourile și a început să-și ghideze din rulotă actorii și echipa, prin intermediul *video assist**-ului. Principalul rezultat al noului centru de producție a fost *Din adâncul inimii/ One from the Heart* (1982), o dramă muzicală flamboaiant-artificială plină de efecte picturale uimitoare (**fig. color 22.8**). *Din adâncul inimii* avea să influențeze filmele mișcării Cinéma du look din anii 1980 (vezi *Franța: Cinéma du Look*, din Capitolul 25), dar depășirea bugetului inițial și indiferența publicului l-au transformat într-un eșec major. Curând, Coppola a fost nevoit să-și vândă studioul pentru a-și satisface creditorii.

Au urmat decenii dificile, în care a lansat câteva proiecte interesante, cum ar fi dramele cu adolescenți *Proscrișii/ The Outsiders* (1983) și *Golanii/ Rumble Fish* (1983) sau îndrăznețul *Tucker: omul și visul său/ Tucker: The Man and His Dream* (1988, produs de Lucas). Nu a încetat să experimenteze cu compoziții vizuale frapante (**fig. 22.19**) și cu tehnici narative neobișnuite, precum folosirea unui clip de publicitate fals în *Tucker* și efectele speciale realizate în maniera filmelor mute în *Dracula* (1992). Și totuși, nu a reușit să-și restarteze cariera. Nici măcar *Nașul III/ The Godfather III* (1990), o continuare a celui mai mare succes al său, nu l-a răzbunat și a devenit un „regizor de închiriat". Coppola a început să fie cunoscut nu

---

* Monitor folosit de directorii de imagine pentru a avea posibilitatea de a vedea cadrul înregistrat fără a privi prin ocularul camerei. (n.t.)



**22.19.** *Tucker*: un efect optic realizat la nivelul camerei de filmat îl conectează pe Tucker cu soția lui în timp ce aceștia vorbesc la telefon.

atât pentru filmele sale, cât pentru vinul pe care îl cultiva în podgoria lui din Napa Valley.

Prin contrast, Lucas și Spielberg au căutat în filmele lor să-și recupereze plăcerile din copilărie. Au încercat să recreeze distracția simplă a operei spațiale (*Războiul stelelor*), a serialelor pline de acțiune (*Indiana Jones și căutătorii arcei pierdute*) și a filmelor *fantasy* (*Întâlnire de gradul trei*, *E.T: Extraterestrul/ E.T.: The Extra-Terrestrial*, 1982). În realizarea *Războiului stelelor*, Lucas s-a inspirat din cele mai interesante scene cu bătălii aeriene din filmele de război hollywoodiene, a făcut un *storyboard* al secvențelor compilate și apoi a filmat bătăliile spațiale pentru a se potrivi cu filmările vechi. Ca producători, Lucas și Spielberg au resuscitat filmul de aventuri adresat întregii familii (*Willow*, 1988) și comedia animată (*Cine vrea pielea lui Roger Rabbit?/ Who Framed Roger Rabbit?*, 1988; **fig. color 22.9**). În timp ce studioul Disney bâjbâia, doi regizori din generația *baby boomer*-ilor au recuperat magia unor epoci demult apuse. Mulți critici au scris că lui Walt Disney însuși i-ar fi plăcut să facă *Războiul stelelor* sau *E.T.*

Spielberg și-a împărțit timpul între ceea ce el numea filme *fast-food* (*Fălci*, seria *Indiana Jones*) și proiecte mai ambițioase (*Culoarea purpurie/ The Color Purple*, 1985; *Imperiul Soarelui/ Empire of the Sun*, 1987). Aceste adaptări respectabile ale unor romane de succes aveau și o dimensiune nostalgică, amintind de filmele hollywoodiene de prestigiu din anii 1930–1940. Privind în urmă spre acea tradiție, Spielberg și-a umplut operele cu aluzii respectuoase la filmele medii ale studiourilor (*Întotdeauna/ Always*, din 1989, este un *remake* al filmului lui Victor Fleming, *Un băiat pe nume Joe/ A Guy Named Joe*, 1943) și la filmele lui Disney (*Întâlnire de gradul trei*; *Hook*, 1991; și *Inteligență artificială/ A.I. – Artificial Intelligence*, 2001).

Într-un anumit sens, Spielberg s-a dovedit moștenitorul regizorilor de studio. Cu scenariul potrivit, acesta putea face o poveste să debordeze de viață pentru spectatorii săi. *Fălci* îmbina senzațiile tari cu atitudinea sceptică față de conducerea politică de la acel moment. În contrapondere la oamenii de afaceri ahtiați după bani din Amity, filmul oferă trei versiuni ale eroismului masculin: încărunțitul om de acțiune Quint, raționalul om de știință Hooper și pragmaticul șerif Brody. Fiecare secvență atinge o tensiune emoțională înaltă și, scenă după scenă, anxietatea publicului e în continuă creștere datorită montajului precis, a coloanei sonore compuse de John Williams și a compozițiilor Panavision inventive (**fig. 22.20**). La fel,

AMITY ISLAND
WEL
S YOU
REGATTA
JULY

**22.20.** Mizanscenă în adâncime ingenioasă în filmul *Fălci* al lui Spielberg.

## CEI TREI MARI AI ANILOR 1970: COPPOLA, SPIELBERG ȘI LUCAS, continuare

în seriile *Indiana Jones* și *Jurassic Park*, Spielberg a adaptat tradițiile lui Raoul Walsh și Ray Harryhausen epocii blockbusterului.

Spiritualitatea New Age prezentă în filmele lui Spielberg, adesea exprimată ca uimire silențioasă în fața minunilor tehnologice, s-a dovedit la fel de populară. În repetate rânduri, în filmele lui, tânărul din suburbii crescut de părinți divorțați a revenit la drama destrămării familiei și la tânjirea după fericire a unui copil. A găsit imagini emblematice – extratereștri fusiformi comunicând prin intermediul muzicii, silueta unui băiat pe bicicletă suprapusă peste imaginea lunii – care frizau kitsch-ul, dar care au emoționat milioane de oameni. Spielberg a devenit omul de spectacol fiabil al Noului Hollywood, amintind de Cecil B. DeMille, de Alfred Hitchcock și de regizorul cu care susținea că seamănă cel mai mult, Victor Fleming, profesionistul angajat prin contract care dăduse o mână de ajutor deopotrivă la realizarea filmului *Pe aripile vântului/ Gone with the Wind* și a *Vrăjitorului din Oz/ The Wizard of Oz*.

Mai puțin cinefil decât Coppola și Spielberg, Lucas și-a petrecut copilăria uitându-se la televizor, citind reviste de benzi desenate și meșterind la mașini. A satisfăcut nevoia industriei pentru filme cu adolescenți prin *Graffiti american*, care portretiza cu afecțiune lumea plină de flirturi și de rock'n'roll a acestora. Însă muzica selectată meticulos pentru coloana sonoră și crizele întrețesute ale tinerilor aflați în perioada maturizării demonstrau ambiții artistice mai înalte, iar criticii au recunoscut omagiul pe care filmul îl aducea filmului *Vițeii/ I Vitelloni*, al lui Fellini (fig. 19.28). *Războiul stelelor* oferea un mit cavaleresc pentru adolescenții anilor 1970, o căutare romantică în care tinerii eroi puteau găsi aventură, iubire pură și o misiune secretă (**fig. 22.21**). Deloc surprinzător, *Războiul stelelor* a fost publicat și sub formă de carte de benzi desenate înainte de lansarea filmului. Lui Coppola îi plăcea să lucreze cu actorii, dar Lucas evita să vorbească cu aceștia în afara îndemnului ocazional „Mai repede!“. Se bucura să-și construiască secvențele digital, filmându-i pe actori separat pe fundaluri negre, sau să creeze personaje în totalitate pe computer. Acest vis, cea mai desăvârșită extensie cinematografică a esteticii benzilor desenate, și l-a realizat prin generarea pe computer a personajului Jar Jar Binks din *Războiul stelelor – Episodul I: Amenințarea fantomei/ Star Wars Episode I: The Phantom Menace* (1999).

Lucas s-a autodenumit adesea un cineast independent și, într-un anumit sens, așa a și fost. Triumful *Războiului stelelor* i-a permis să dicteze termenii oricărui studio cu care a lucrat. După multiple conflicte cu Fox legate de *Imperiul contraatacă/ The Empire Strikes Back* (1980), care și-a depășit programul de filmări și bugetul de producție, a jurat să nu mai facă niciodată compromisuri. Retrăgându-se în fieful său, Skywalker Ranch, Lucas a supervizat un tărâm magic al înaltei tehnologii bazat pe o sagă ce a vrăjit imaginația a milioane de spectatori peste tot în lume și a generat romane, jucării, jocuri, figurine de acțiune și jocuri video. Angajații Skywalker urmau informațiile dintr-o „Biblie“ care lista toate evenimentele petrecute în universul *Războiului stelelor*.

Și totuși, Lucas continua să creadă că dezvolta o poveste simplă bazată pe valori umane de bază. Precum Spielberg, el a atins o temă New Age rezonantă: Forța, reprezentându-l pe Dumnezeu, cosmosul sau orice ar fi preferat spectatorul să creadă. Dincolo de toată tehnologia, *Războiul stelelor* era despre „mântuire“. Spielberg a remarcat, în mod hiperbolic, că *Războiul stelelor* a marcat momentul „când lumea a realizat valoarea copilăriei“*.

---

* Bernard Weinraub, „Luke Skywalker Goes Home“, în Sally Kline, ed., *George Lucas Interviews* (Jackson, MS: University Press of Mississippi, 1999), p. 217.

**22.21.** Eroii din *Războiul stelelor* sunt recompensați.

Toți cei trei regizori au avut succese colosale în anii 1970, dar numai Spielberg și Lucas au continuat să domine în următorii 40 de ani. La un moment dat, în anii 1980, cei doi au fost responsabili pentru șase dintre filmele cele mai profitabile ale perioadei postbelice. Coppola prevăzuse viitorul multimedia, dar a crezut că Studiourile Zoetrope ar putea deveni o companie integrată pe verticală de sine stătătoare. Ambiția i-a luat-o înaintea simțului pentru afaceri, în timp ce planurile lui s-au dovedit futile într-o lume condusă de agențiile care gestionau pachete, de pacte între producători și de francize.

Lucas și Spielberg au văzut mai în profunzime, lăsând studiourile să se ocupe de distribuție în timp ce ei ofereau serviciile și conținutul. Lucasfilm și LucasArts au realizat filme pentru cinema, seriale de televiziune, reclame și jocuri interactive. Compania lui Lucas, Industrial Light & Magic, a inaugurat folosirea de grafică computerizată în filme, devenind standardul de calitate pentru efecte vizuale și animație computerizată, precum și noile sisteme de montaj și de sunet. Compania lui Spielberg, Amblin Entertainment, a produs câteva dintre cele mai populare filme ale erei (*Înapoi în viitor/ Back to the Future*, 1985; *Tornada/ Twister*, 1996). Mai târziu, intrând într-un parteneriat cu mogulul media David Geffen și cu fostul director al companiei Disney, Jeffrey Katzenberg, Spielberg a realizat ambițiosul proiect al lui Coppola de a forma un nou studio, Dreamworks SKG. Concentrându-se asupra distribuției în Statele Unite, compania a produs și a lansat aproape 80 de filme între 1997 și 2009, înainte de a se întoarce la producția de conținuturi pentru marile companii. În 1980, Lucas și Spielberg deveniseră cei mai puternici regizori-producători din industrie și au rămas în vârf și în noul secol.

în decembrie, *Superman* a încasat până la urmă 80 de milioane de dolari pe piața internă, devenind cel mai profitabil film din 1979 și cel mai profitabil film făcut de Warner Bros. până la acea dată. A generat trei *sequel*-uri și profituri de milioane de dolari din vânzarea accesoriilor, revigorând pe parcurs și interesul pentru benzile desenate cu supereroi. Regizat de Richard Donner, un regizor fără pretenții de autor, *Superman* a pregătit calea viitoarelor strategii ale producției de *blockbustere expandate* din anii 1980 și 1990 (vezi *Mentalitatea blockbuster*, din Capitolul 28).

## Hollywoodul se modernizează

Niciun studio din anii 1970 nu-și putea permite să se concentreze exclusiv asupra filmelor de mare buget; fiecare făcea doar două-trei astfel de filme pe an. Dar pentru că departamentul de distribuție al studiourilor avea nevoie de 12–20 de filme în fiecare an pentru a-și acoperi cheltuielile de funcționare, restul programului era umplut cu filme mai puțin costisitoare – adesea filme de gen gândite pentru spectatorii tineri. Comedia a fost împinsă spre un burlesc indecent de regizori și de actori asociați cu revista *National Lampoon* și cu programul de televiziune *Saturday Night Live* în filmul *Peripeții la colegiu/ Animal House* (1978). Musicalurile au fost actualizate pentru a include muzica disco (*Febra de sâmbătă seara*) sau pentru a parodia jucăuș cultura tinerilor din anii 1950 (*Grease*, 1978). Tipul de dragoste blestemată din *S-a născut o stea/ A Star is Born* (1954), al lui George Cukor, era explorat în *New York, New York* (1977), care își semnala atenția la tradiție prin distribuirea în rolul principal a Lizei Minnelli, fiica vedetei de film clasic Judy Garland.

Acum, că simpla actualizare a unor genuri furniza ocazional hituri, mulți regizori s-au îndepărtat de experimentele încurajate de moda filmului de artă de la sfârșitul anilor 1960 și începutul anilor 1970. Majoritatea tinerilor regizori nu căutau să pună la încercare regulile narațiunii clasice. În schimb, au preluat modelul lui Spielberg și Lucas prin reciclarea unor genuri consacrate și prin trimiterea pioasă la regizori și filme clasice. În mai multe moduri, Noul Hollywood s-a autodefinit prin reactualizarea vechilor forme. „Eram foarte preocupați să facem filmul hollywoodian iconic“, își amintește regizorul John Milius, „nu pentru a face bani mulți, ci ca artiști“*.

Multe filme au devenit omagii ironice și pline de afecțiune aduse tradiției marilor studiouri. Filmul lui John Carpenter, *Atac la secția 13/ Assault on Precinct*

---

* Citat în Michael Goodwin și Naomi Wise, *On the Edge: The Life and Times of Francis Coppola* (New York: Morrow, 1989), p. 30.

*13,* actualizează *Rio Bravo* al lui Howard Hawks, punând în opoziție o conduită stoică și violența urbană contemporană. Brian De Palma a devenit faimos pentru pastișele sale după filmele lui Hitchcock: *Obsesia/ Obsession* (1976) este *Vertigo* cu o întorsătură incestuoasă; *Pregătit pentru a ucide/ Dressed to Kill* (1980) confruntă filmul *Psycho* cu mentalitățile contemporane legate de sexualitate. Milius a resuscitat filmul de acțiune în *Leu în deșert/ The Wind and the Lion* (1975). Acești regizori au cultivat adesea un stil care împrumuta elemente de la maeștri. Montajul ritmic al lui John Carpenter în *Atac la secția 13* este inspirat din *Scarface*-ul lui Hawks. Planurile filmate deasupra capetelor personajelor de Brian De Palma, imaginile uluitoare filmate cu o profunzime mare a câmpului de claritate și scenele de acțiune redate prin tehnica ecranului divizat amintesc de ingeniozitatea epatantă a lui Hitchcock. În *Fălci,* Spielberg a împrumutat tehnica zoom-in/ dolly out (transfocare înainte – travling înapoi) a lui Hitchcock din *Vertigo,* un dispozitiv des folosit în anii 1980 pentru a arăta un fundal care se strânge în mod straniu în jurul unei figuri aflate în repaus.

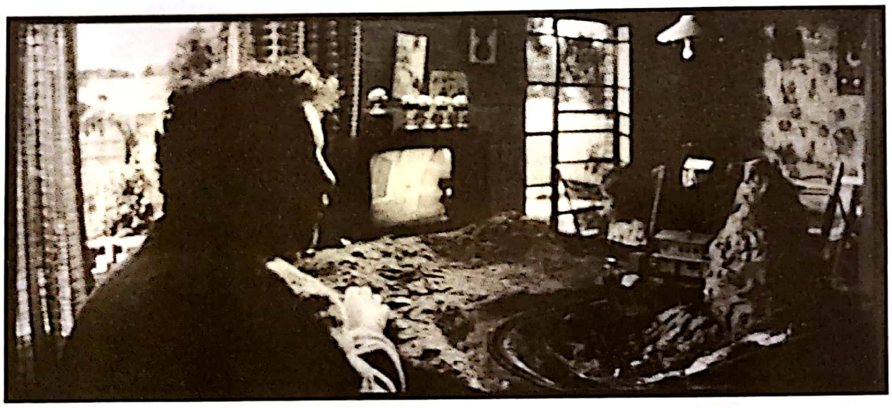
La finalul anilor 1960 și la începutul deceniului următor, regizorii au mizat pe obiectivele cu distanțe focale lungi; scene întregi erau filmate cu teleobiective care comprimau spațiul. Din contră, Spielberg, De Palma și alți regizori ai Noului Hollywood au reintrodus compozițiile filmate cu obiective largi care aminteau de Orson Welles, de William Wyler și de filmele noir. Rezultatele constau adesea în deformarea figurilor și în realizarea de compoziții în adâncime, în care focalizarea camerei se păstrează în toate planurile imaginii (**fig. 22.22, 22.23**). Și totuși, regizorii nu au abandonat obiectivele cu distanță focală lungă. După începutul anilor 1970, au continuat să îmbine planuri cu profunzime mare a câmpului de claritate cu unele mai plate filmate cu teleobiective (**fig. 22.24, 22.25**). Pentru că scenariile filmelor actualizau adesea genurile anilor 1940 și 1950, stilurile lor deveneau o sinteză a tehnicilor derivate din mai multe epoci.

Mai multe filme ale Noului Hollywood au revizitat genuri tradiționale. Filmele din seria *Nașul* au revigorat genul clasic al filmelor cu gangsteri, dar au dat formulei și întorsături proaspete. *Nașul* (1972) subliniază diviziunile etnice clasice ale genului (italieni/irlandezi/evrei/albi protestanți) și valorile sale machiste, dar pune un nou accent pe unitatea familiei și pe succesiunea generațiilor. Michael Corleone, la început retras din afacerile familiei, devine succesorul de drept al tatălui, cu prețul distanțării de soția lui, Kay. *Nașul, partea a II-a* (1974) arată cum a ajuns tatăl lui Michael să aibă succes, revenind la o altă formulă a genului, ascensiunea gangsterului imigrant. Această perioadă mai timpurie este întrețesută cu episoade care arată creșterea autorității și a comportamentului nemilos al lui Michael în anii 1950. Deși prima parte din *Nașul* se sfârșește cu asimilarea completă a lui Michael în linia masculină de succesiune, *Partea a II-a* se încheie înfățișându-l pe protagonist izolat într-un con de umbră autumnală, singur și deprimat, nemaifiind în stare să aibă încredere în nimeni.

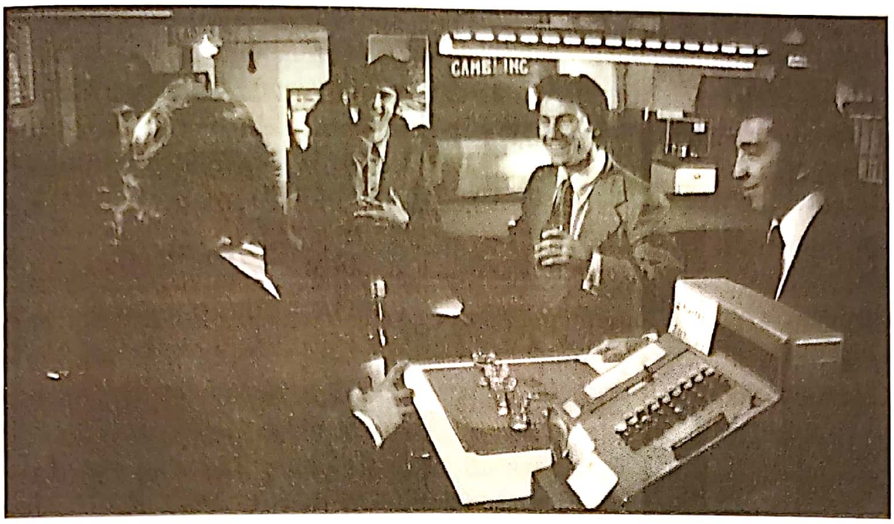
*Nașul* nu a dus la o renaștere a filmului cu gangsteri, dar alte două genuri au renăscut pe scară largă. Filmul horror, asociat multă vreme cu filmele *exploitation* cu buget redus, a căpătat o nouă respectabilitate prin *Copilul lui Rosemary/ Rosemary's Baby* (1968) și prin *Exorcistul.* Filmul *Halloween* (1978), al lui Carpenter, a dat naștere unui întreg ciclu de filme *stalker-slasher** în care victimele, de obicei adolescente planturoase, suferă morți violente și sângeroase. Adaptarea romanelor de succes ale lui Stephen King a generat filmele *Carrie* (1976, De Palma) și

---

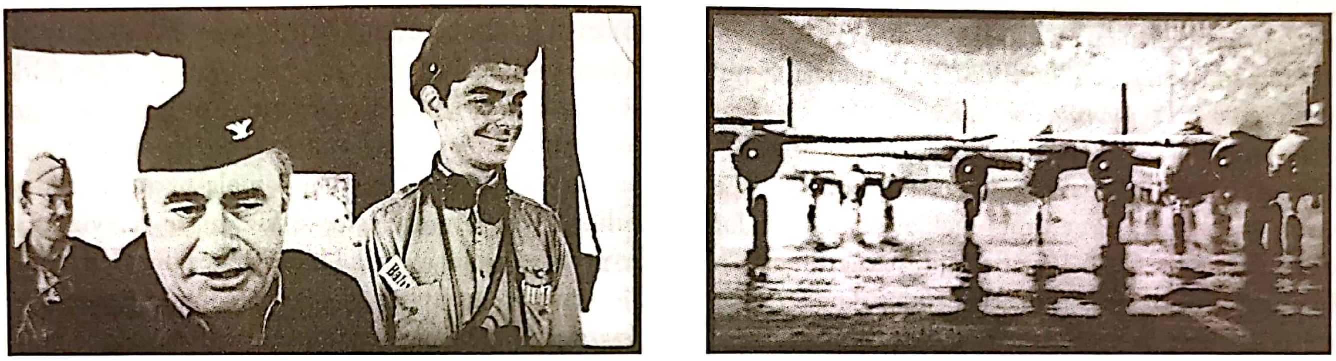
* Subgen al genului *horror,* care presupune scene de o violență extremă și personaje de tipul criminalilor în serie. (n.t.)



**22.22.** Revenirea planurilor filmate cu obiective grandangulare în *Întâlnire de gradul trei.*



**22.23.** Colectarea datoriilor în mica Italie: scena cu „mook“ din filmul *Crimele din Mica Italie.*



**22.24, 22.25.** În *Aliniatul 22* (1970), Mike Nichols intercalează planuri cu profunzime mare de câmp cu unele filmate cu obiective cu distanțe focale mai lungi.

*Strălucirea*/ *The Shining* (1980, Stanley Kubrick). Datorită bugetelor sale relativ modeste și unui public fidel, filmul horror a rămas o constantă a industriei în deceniile următoare.

Celălalt gen important care a trecut printr-un proces de revigorare a fost filmul științifico-fantastic. *2001: Odiseea spațială*, al lui Kubrick, a fost principalul imbold, dar Lucas și Spielberg au fost cei care au impresionat cu adevărat Hollywoodul, demonstrând potențialul de profitabilitate al unui gen asociat cu proiecțiile de la matineu pentru copii și cu genul *exploitation* dedicat adolescenților. *Războiul stelelor* a arătat că aventurile spațiale completate de efecte speciale moderne puteau atrage o nouă generație de spectatori, iar succesul său fără precedent a determinat nu numai apariția propriei serii de filme, ci și una bazată pe serialul de televiziune *Star Trek*. *Întâlnire de gradul trei* a transformat „filmul despre invazii extraterestre“ tipic anilor 1950 într-o experiență de comuniune mistică și afectuoasă cu înțelepciunea extraterestră. După aceste filme, SF-ul a rămas un gen dominant la Hollywood, folosit de obicei pentru a etala noile tehnologii cinematografice.

Regizorii tineri au prins gustul pentru tradiție în cadrul școlilor de film sau vizionând programele de la televizor, dar un reprezentant al vechii gărzi și l-a antrenat în moduri mai spontane. Debutând ca actor angajat cu contract al studiourilor, Clint Eastwood a trecut de la roluri mici la propriul serial de televiziune de succes în anii 1960 (*Piele netăbăcită*/ *Rawhide*) și, apoi, la roluri principale în *westernurile spaghetti* ale lui Sergio Leone (vezi *Italia: Cinemaul Tânăr și westernurile spaghetti*, din Capitolul 20). Întorcându-se la Hollywood, Eastwood și-a consolidat imaginea de star în producțiile regizorului veteran de filme de acțiune Don Siegel, *Cacealmaua lui Coogan*/ *Coogan's Bluff* (1968) și *Inspectorul Harry*/ *Dirty Harry* (1972). Persoana de pe ecran a lui Eastwood avea o trăsătură cinică, chiar sadică, ce îl deosebea de Paul Newman și de John Wayne, principalii săi rivali la *box-office*. A început să regizeze cu filmul *Un cântec la cerere*/ *Play Misty for Me* (1971), distribuindu-se pe sine în rolul unui DJ urmărit de un fan obsedat. Eastwood a regizat filme convenționale de acțiune precum *Pedeapsa de pe muntele Eiger*/ *The Eiger Sanction* (1975), dar a conferit și un sentiment mistic genului western prin *Nelegiuitul*

*Josey Wales/ The Outlaw Josey Wales* (1976) și a experimentat cu imaginea sa în *Provocarea/ The Gauntlet* (1977) și în *Bronco Billy* (1980). A jucat și în filmele de gen ale altor regizori, care i-au adus mari succese precum *Pe oriunde, dar șterge-o!/ Any Which Way But Loose* (1978).

Eastwood își realiza filmele rapid și cu bani puțini, un proces care aducea profituri solide, dar care le făcea să pară câteodată învechite într-o epocă a extravaganței filmelor produse pe picior mare. Și totuși, a devenit unul dintre regizorii cei mai respectați de la Hollywood. A lucrat în aproape toate genurile, de la filmul de război (*Sergentul Highway/ Heartbreak Ridge*, 1986; *Lunetistul american/ American Sniper, 2014*), la filmul polițist (*Misterele fluviului/ Mystic River*, 2003), la filmul biografic, precum *Bird* (1988), o mărturie a pasiunii lui pentru jazz, și *J. Edgar* (2011). A reînviat genul western cu *Necruțătorul/ Unforgiven* (1992) și a făcut chiar și un musical (*Băieții din Jersey/ Jersey Boys*, 2014). Versatilitatea și stilul său emfatic i-au determinat pe critici să-l numească „ultimul regizor al studiourilor clasice", dar opera lui a avut o latură aventuroasă. A încercat să realizeze drame neconvenționale – *O fată de milioane/ Million Dollar Baby* (2004), *Dincolo de viață/ Hereafter* (2010); cele două filme despre Iwo Jima, *Steaguri pline de glorie/ Flags of Our Fathers* și *Scrisori din Iwo Jima/ Letters from Iwo Jima* (ambele din 2006) au oferit perspective complementare asupra culturilor de război din Est și din Vest. Deși e considerat un conservator, *Gran Torino* (2008) a fost o reacție usturătoare la adresa forțelor care refuzau posibilitatea imigranților de a-și găsi un loc în America. Probabil cel mai mare angajament luat de Eastwood este față de individul solitar, de orice convingere politică, care, în ciuda defectelor personale și a vinei resimțite, continuă să-și facă datoria. Deși opera sa este plină de acte de violență, omagiul adus de el pilotului eroic din *Sully: Miracolul de pe râul Hudson/ Sully* (2016) a impresionat deoarece, așa cum spune în film un angajat al serviciului de urgență, „Astăzi, nimeni nu moare".

Meșteșugul calm al lui Eastwood părea de modă veche atunci când era comparat cu satirele și parodiile realizate de studiouri în anii 1970. Woody Allen a parodiat filmele cu jafuri (*Ia banii și fugi!, 1969*) și filmele SF (*Adormitul/ Sleeper*, 1973). Mel Brooks a făcut parodii ale westernurilor (*Șei în flăcări/ Blazing Saddles*, 1973), ale filmelor horror produse de Universal (*Tânărul Frankenstein/ Young Frankenstein*, 1974), ale thrillerului hitchcockian (*Marea neliniște/ High Anxiety*, 1977) și ale filmelor istorice (*Istoria Lumii, partea I/ History of the World, Part I*, 1981). David și Jerry Zucker, alături de Jim Abrahams, au resuscitat filmul-dezastru în *Avionul buclucaș/ Airplane!* (1980). Astfel de abordări caraghioase ale convențiilor de gen pot fi întâlnite în comediile burlești din epoca filmului mut și în comediile lui Bob Hope și ale lui Bing Crosby sau în cele cu Dean Martin și Jerry Lewis. Parodierea Hollywoodului era o tradiție hollywoodiană în toată regula.

## Scorsese ca sinteză

Câțiva regizori au reușit să exprime teme personale prin adaptarea anumitor particularități ale filmului european de artă și mulți alții au făcut-o prin reînvierea tradiției studiourilor. Foarte puțini însă au reușit să le facă pe ambele. Coppola a reușit pentru o anumită perioadă, dar Martin Scorsese a îmbinat ambele posibilități într-un mod mult mai consistent. Crescut cu filme hollywoodiene, cu filmele neorealismului italian și cu filme clasice difuzate de televiziuni, Scorsese a studiat regia la Universitatea din New York. Și-a creat o reputație în zona cinematografiei *underground* prin câteva scurtmetraje și două lungmetraje cu buget mic înainte ca filmul *Crimele din Mica Italie/ Mean Streets* (1973) să atragă atenția unui public mai vast. *Alice nu mai locuiește aici/ Alice Doesn't Live Here Anymore* (1974) și *Șoferul de taxi* i-au adus faima. *Taurul furios/ Raging Bull* (1980), o biografie a faimosului boxer Jake LaMotta, i-a adus și mai multă atenție; numeroși critici îl consideră cel mai bun film american al anilor 1980. Filmele ulterioare ale lui Scorsese (*Regele comediei/ King of Comedy*, 1982; *Ultima ispită a lui Iisus/ The Last Temptation of Christ*, 1988; *Băieți buni/ Goodfellas*, 1990) i-au întărit reputația de regizor cu cel mai mare succes de critică al generației sale.

Ca regizor-cinefil, Scorsese era profund îndatorat tradiției hollywoodiene. Muzica pentru *Șoferul de taxi* a fost realizată de Bernard Herrmann, compozitorul lui Hitchcock, și, în pregătirea filmărilor la *New York, New York*, Scorsese a studiat musicalurile din anii 1940. Mai târziu, cu *Promontoriul groazei/ Cape Fear* (1991), avea să reia un thriller clasic. Dar, la fel ca Altman și Allen, a fost influențat și de cinematograful european. O schimbare de plan din *Taurul furios* putea fi inspirată în egală măsură de Godard sau de *Shane*, al lui George Stevens, iar explorarea lumii lui Rupert Pupkin din *Regele comediei* creează o ambiguitate felliniană în legătură cu ce e real și ce este imaginar.

Conştiinţa cinefilă a lui Scorsese este perceptibilă şi în virtuozitatea demonstraţiilor sale tehnice. Pe lângă secvenţe de dialog intense şi agresive, destinate să pună în valoare abilităţile unor actori precum Robert De Niro, există unele de acţiune fizică potenţate prin mişcări de cameră uimitoare. Aceste scene de acţiune sunt adesea abstracte şi lipsite de dialog, provenite dintr-un imaginar hipnotic: un taxi galben traversând străzile diavoleşti înceţoşate (*Şoferul de taxi*, **fig. color 22.10**), bile de biliard ricoşând pe o masă de biliard (*Culoarea banilor/ The Color of Money*, 1986). Fiecare secvenţă de box din *Taurul furios* este decupată şi filmată diferit (**fig. 22.26, 22.27**). În timp ce alţi regizori-cinefili creau spectacolul prin efecte speciale de ultimă generaţie, Scorsese îi ţinea pe spectatori cu sufletul la gură printr-un stil îndrăzneţ, idiosincrazic.

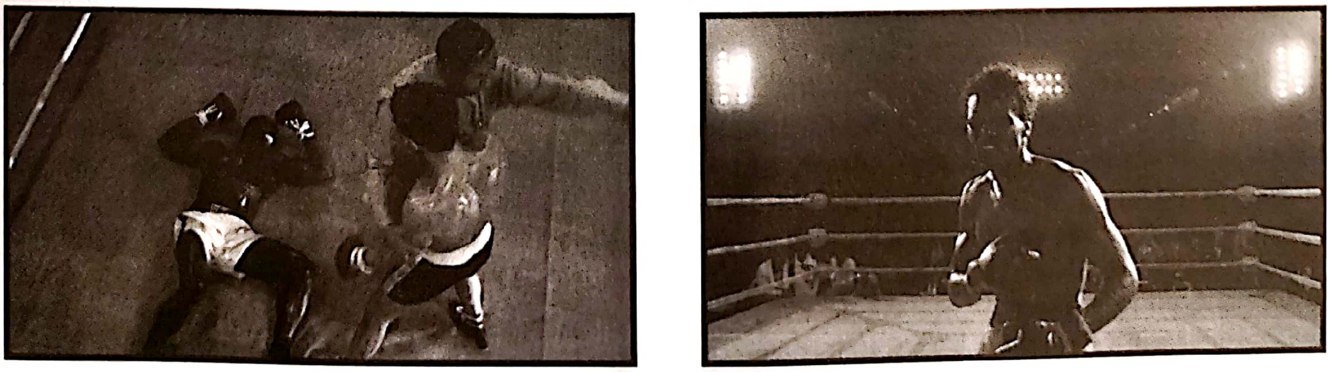
La fel ca filmele lui Allen, cele realizate de Scorsese au o componentă autobiografică puternică. *Crimele din Mica Italie* a fost inspirat de tinereţea sa, ca exponent al comunităţii italo-americane (vezi fig. 22.23). După ani în şir de comportament autodistructiv, s-a simţit pregătit să atace *Taurul furios*: „Am înţeles atunci cine era Jake, dar numai după ce am trăit o experienţă similară. Am avut pur şi simplu noroc că s-a întâmplat să existe un proiect gata pregătit care mă invita să exprim ceea ce trăisem."* Poate datorită faptului că este absorbit emoţional în poveştile sale, filmele lui Scorsese se concentrează asupra unor protagonişti foarte motivaţi, chiar obsedaţi, iar tehnica lui ne plasează adesea în mintea acestora. Planuri subiective rapide, imagini filmate în ralanti şi sunetul subiectivizat amplifică identificarea noastră cu boxerul Jake LaMotta, cu şoferul de taxi Travis Bickle şi cu comediantul aspirant Rupert Pupkin (**fig. 22.28**). Precum Eastwood, Scorsese şi-a continuat cariera până în anii 2010, fiind ghidat de principiul „unul pentru ei, unul pentru mine". Era dispus să colaboreze în proiecte propuse de alţii (*Aviatorul/ The Aviator*, 2004; *Insula Shutter/ Shutter Island*, 2010) pentru a le putea realiza pe cele faţă de care avea un devotament aproape sacru (*Bandele din New York/ Gangs of New York*, 2002; *Tăcerea/ Silence*, 2016). Tehnica lui flamboaiantă putea energiza atât o dramă serioasă plasată în trecut (*Vârsta inocenţei/ The Age of Innocence*, 1993), cât şi o sagă de tabloid despre excesul american (*Lupul de pe Wall Street/ The Wolf of Wall Street*, 2013).

Dacă Scorsese îi omagiase pe maeştrii pe care îi admira, şi cineaştii mai tineri i-au recunoscut lui influenţa. *Regele Leu* (1994) include o trimitere la replica din *Şoferul de taxi*, „Are you talking to me?"/ „Vorbeşti cu mine?". Filmul *Ţeapă în stil american/ American Hustle*, al lui David O. Russell (2013), imită un cadru din *Băieţi buni* filmat din interiorul unei maşini, iar faimosul plan-secvenţă „Copacabana" din acelaşi film al lui Scorsese este recreat în *Pierde-vară/ Swingers* (1996). *Joker* (2019), în regia lui Todd Phillips, îmbină elemente ale benzii desenate care stă la baza scenariului cu elemente preluate din *Şoferul de taxi* şi din *Regele comediei*.

Timp de 50 de ani, Scorsese a arătat că un cineast poate îmbina cu abilitate impulsurile experimentale, viziunea personală şi respectul pentru meşteşugul tradiţional hollywoodian care a caracterizat anii 1970. Astfel, a devenit o personalitate venerată de mai multe generaţii de regizori şi de cinefili.

## OPORTUNITĂŢI PENTRU INDEPENDENŢI

Dificultăţile şi redresarea marilor studiouri au fost legate de soarta producţiei independente din Statele Unite



**22.26, 22.27.** Două lupte diferite de box din *Taurul furios*, una filmată dintr-o perspectivă obiectivă, cealaltă dintr-una subiectivă, din punctul de vedere al lui Jake.

---

* Citat în David Thompson and Ian Christie, ed., *Scorsese on Scorsese* (Londra: Faber and Faber, 1989), pp. 76–77.

**22.28.** Gazdă aspirantă a unui talk-show, Rupert Pupkin ia interviuri unor surogate din carton ale Lizei Minnelli și Jerry Lewis în subsolul apartamentului său (*Regele comediei*).

din această perioadă. Decizia Paramount din 1948 și dezvoltarea pieței pentru filmele dedicate adolescenților au dat posibilitatea unor companii independente precum Allied Artists și American International Pictures (AIP) să intre pe piața filmelor de buget redus (vezi *Filmele exploitation*, din Capitolul 15).

La sfârșitul anilor 1960, independenții care făceau filme cu buget redus au devenit mai puternici, parțial datorită relaxării Codului Hays și în parte din cauza declinului marilor studiouri. Odată cu relaxarea controlului cenzurii, anii 1960 au adus creșterea numărului de filme erotice în genuri *exploitation*. Filmele cu nuditate (așa-numitele „nudies“) s-au ivit din lumea filmului pornografic de 16 mm și puteau fi văzute în cinematografe decrepite din cartierele centrale americane. Erotismul a început să fie mixat cu scene sângeroase în filmele lui Herschell Gordon Lewis, *Festinul sângelui/ Blood Feast* (1963) și *2000 de maniaci/ 2000 maniacs* (1964). Russ Meyer și-a început cariera în filmele erotice înainte de a-și descoperi combinația idiosincrazică de montaj strident, violență macabră și scene de sex exagerate (*Motorpsycho*, 1965; *Mai repede, pisicuță! Omoară! Omoară!/ Faster Pussycat, Kill! Kill!*, 1966). Filmele regizate de Meyer, precum *Vulpiță/ Vixen* (1968), au deschis calea pentru intrarea în *mainstream* a pornografiei anilor 1970.

Mania pentru filmele de tineret a fost hrănită de ciclul de filme cu bande de motocicliști realizate de AIP și de filmul *Sălbatici și pe străzi/ Wild in the Streets* (1968). Principalul regizor al AIP, Roger Corman, a exercitat o influență considerabilă asupra tinerilor cineaști de la finalul anilor 1960, iar AIP le-a dat ocazia să se afirme lui Coppola, Scorsese, Bogdanovich, Milius, De Palma, Robert De Niro și Jack Nicholson. Filmul independent cu buget redus *Noaptea morților vii/ Night of the Living Dead* (1968), respins de AIP pentru că era prea sângeros, a ajuns un film cult și a lansat cariera regizorului George Romero (**fig. 22.29**).

În cea mai mare parte a anilor 1970, producțiile independente s-au dovedit o alternativă robustă la oferta marilor companii. În timp ce studiourile reduceau numărul de filme produse, filmele cu buget redus umpleau locurile rămase libere pe piață. Companiile au început să se specializeze în anumite genuri – filme cu arte marțiale, de acțiune, erotice (*sexploitation*). Filmele adresate publicului afro-american (*blaxploitation*) puneau în valoare tineri actori de culoare și, câteodată, cineaști africani din America precum Gordon Parks, Sr. (*Shaft*, 1971) și Michael Schultz (*Liceul Cooley/ Cooley High*, 1975; *Spălătoria de mașini/ Car Wash*, 1976). Prin deschiderea adusă de filmele *Cu fruntea sus/ Walking Tall* (1973) și *Granița ținutului Macon/ Macon County Line* (1974), docudramele sudiste (*hicksploitation*) au devenit, în timp, hituri ale circuitului de cinematografe *drive-in*. Odată cu succesul filmelor *Noaptea morților vii* și *Exorcistul*, piața filmelor horror pentru adolescenți a fost acaparată de producții precum grotescul *Masacrul din Texas/ Texas Chainsaw Massacre* (1974), al lui Tobe Hooper, și mai sobrul și mai costisitorul *Halloween*. Noua companie a lui Corman, New World Pictures, a lansat cicluri și a pregătit noi regizori (Jonathan Demme, John Sayles, James Cameron).

În unele cinematografe, filmele mai ieftine puteau găsi un public care nu era interesat de aspectul șlefuit al filmelor de studio. Sunn International a descoperit, spre uimirea marilor companii, că exista încă un public

**22.29.** Cu *Noaptea morților vii*, Romero a fost pionierul filmului horror cu buget redus, de multe ori realizat cu ajutorul prietenilor care interpretau roluri de monștri. Genul avea să devină o constantă a cinematografiei independente de după anii 1970.

format din familii care puteau fi ademenite din fața televizoarelor cu povești de aventuri petrecute în sălbăticie și cu documentare cvasireligioase. Tom Laughlin, regizorul, starul și producătorul întreprinzător al filmului *Billy Jack* (1971), a arătat că spectatorii din orașele mici veneau încă la filme care îmbinau sentimentalism, acțiune și teme populiste. Între timp, adolescenții și studenții roiau în jurul unor filme scandaloase precum *Flamingi roz/ Pink Flamingos* (1974), al lui John Waters, care datora multe filmului *underground* (Capitolul 24). Sălile de cinema au descoperit că filmele proiectate la miezul nopții puteau atrage un public mai tânăr; *The Rocky Horror Picture Show* (1975) și *Eraserhead* (1978) au devenit profitabile fiind proiectate exclusiv în astfel de contexte.

Marile studiouri au răspuns prin absorbirea elementelor senzaționaliste care conferiseră forță filmelor independente. Filmele de mare buget au devenit mai explicite din punct de vedere sexual, iar la un moment dat Russ Meyer, regizor de filme erotice, a lucrat la 20th Century-Fox (*Dincolo de Valea Păpușilor/ Beyond the Valley of the Dolls*, 1970). *Exorcistul* exploata blasfemia și dezgustul visceral la un nou nivel. *Războiul stelelor* și *Întâlnire de gradul trei* au absorbit elementele SF-ului cu buget redus (*Singur în spațiu/ Silent Running*, 1971; *Steaua întunecată*, 1974), în timp ce *Alien* (1979) și alte filme reflectau noile standarde ale violenței sângeroase trasate de regizori independenți precum Carpenter și David Cronenberg (*Fiori/ Shivers*, 1975; *Turbare/ Rabid*, 1977; *Progeniturile/ The Brood*, 1979). „Filmele *exploitation* se numeau în acest fel deoarece făceai un film pe o temă sălbatică și îl asezonai cu multă acțiune, cu un pic de sex și, poate, cu o găselniță stranie", a scris Corman. „Mai târziu, marile studiouri și-au dat seama că puteau avea un succes comercial imens cu filme *exploitation* de mare buget."*

Pe lângă independenții care aspirau la piața *mainstream*, a apărut un sector independent mai ambițios din punct de vedere artistic. New Yorkul a devenit un fel de „off-Hollywood". Shirley Clarke, cunoscută pentru scurtmetrajele ei despre dans și experimentale, a adaptat piesa de teatru *Filiera/ The Connection* (1962) și a realizat semidocumentarul *Lumea cool/ The Cool World* (1963). Jonas și Adolfas Mekas au avut drept modele pentru filmele *Armele copacilor/ Guns of the Trees* (1961) și *Aleluia, coline!/ Hallelujah the Hills* (1963) experimentele noilor valuri europene.

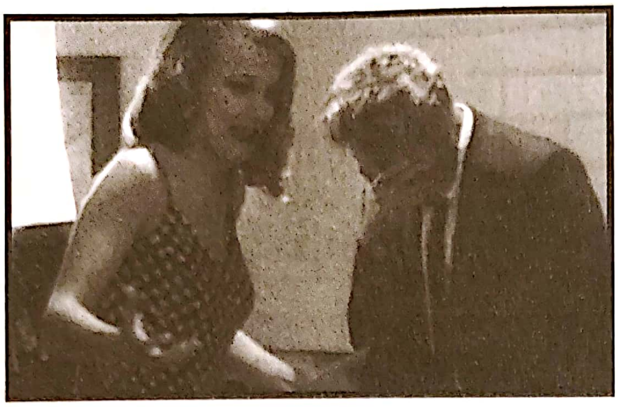
John Cassavetes a fost cel mai faimos membru al acestui grup din afara Hollywoodului. Actor newyorkez, Cassavetes și-a construit o carieră în teatru și la televiziune. A strâns donații pentru a regiza *Umbre/ Shadows* (1961). „Filmul pe care tocmai l-ați văzut a fost o improvizație": acest generic final tăios anunța decizia estetică principală a lui Cassavetes. Povestea, despre doi frați afro-americani și sora lor, desfășurată în lumea jazzului și a petrecerilor newyorkeze, a fost trasată anterior, iar evoluția dramatică a fiecărei secvențe a fost plănuită. Însă, în timpul filmării, actorii aveau libertatea să-și construiască propriul dialog. Deși a adoptat un stil semidocumentar, cu o imagine granulată (**fig. 22.30**), Cassavetes se baza, de asemenea, pe compoziții cu o profunzime mare a câmpului de claritate și pe interludii poetice întâlnite și în filmele hollywoodiene contemporane. *Umbre* a câștigat premii la festivaluri și l-a determinat pe Cassavetes să participe la câteva proiecte hollywoodiene eșuate. S-a întors la cinematograful independent, și-a finanțat filmele jucând în proiecte comerciale și a devenit o figură emblematică pentru regizorii tineri.

Bazându-și estetica pe un realism brut, Cassavetes a realizat o serie de filme cu interpretări actoricești cvasi-improvizate și cu mișcări libere de cameră. *Chipuri/ Faces* (1968) și *Soții/ Husbands* (1970), cu transfocările lor bruște spre prim-planurile personajelor și cu căutarea lor de detalii revelatorii, folosesc tehnicile cinemaului direct pentru a comenta pe marginea dezamăgirilor cuplurilor din clasa de mijloc americană (**fig. 22.31**). În mod caracteristic, comedia lui contraculturală, *Minnie și Moskowitz/ Minnie and Moskowitz* (1971), se învârte în jurul unei povești de

**22.30.** Bătaia lui Ben din *Umbre*, filmată într-un stil brut.

---

* Roger Corman și Jim Jerome, *How I Made a Hundred Movies in Hollywood and Never Lost a Dime* (New York: Random House, 1990), p. 34.



**22.31.** După ce glumește și țipă, Jeannie, pe care Frost a agățat-o într-un bar, este tulburată atunci când acesta începe să plângă. În scurt timp află că se preface (*Chipuri*).

dragoste dintre o hipiotă de vârstă mijlocie și un curator de muzeu singuratic. În *O femeie sub influență/ A Woman Under the Influence* (1974), *În seara premierei/ Opening Night* (1979) și *Urmele dragostei/ Love Streams* (1984), drama alternează între episoade cotidiene și scene explozive dureroase, care împing fiecare actor la limita isteriei. Acest ritm spasmodic și concentrarea asupra anxietății aflate dedesubtul iubirii și muncii adulte au făcut ca melodramele de maturitate ale lui Cassavetes să pară experimentale, după standardele Hollywoodului anilor 1970 și 1980.

Scena newyorkeză a primit un nou imbold de energie de la filmul lui Joan Micklin Silver, *Strada Hester/ Hester Street* (1975), o dramă a vieții evreiești în New Yorkul sfârșitului de secol XIX. Realizat cu un buget mai mic de 500 000 de dolari, a fost lansat pe plan național și a obținut cinci milioane de dolari din vânzarea de bilete. Când a primit o nominalizare la Oscar, filmul a iscat un nou val de interes pentru cinematografia din afara Hollywoodului.

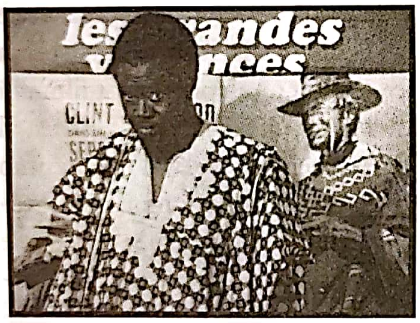
Impulsul independent s-a răspândit la cineaștii regionali, care au reușit să realizeze filme cu bugete reduse centrate asupra unor medii culturale rareori reprezentate pe ecran. John Waters a întruchipat orașul Baltimore ca pe un Peyton Place *camp* (*Probleme femeiești/ Female Trouble*, 1975), iar filmul lui Victor Nuñez, *Gal Young'Un* (1979), își desfășura acțiunea în Florida în timpul Marii Crize. O altă dramă istorică a fost filmul regizat de John Hanson și de Rob Nilsson, *Luminile nordului/ Northern Lights* (1979), plasat în 1915 în Dakota de Nord, în timpul grevelor pentru drepturile muncitorilor. A câștigat premiul pentru Cel mai bun film de debut la Festivalul de Film de la Cannes.

Încet, încet, au apărut săli de cinema alternative, care proiectau filme independente. În afară de Anthology Film Archives din New York (fondat în 1970), mai multe festivaluri au apărut în Los Angeles (Filmex, 1971), în Telluride și Colorado (1973), în Toronto și Seattle (1975). Tot o noutate a fost și US Film Festival (1978), rebotezat „Sundance" mai târziu. În același timp, cineaștii întreprinzători au organizat Independent Feature Project (IFP) ca o asociație a cineaștilor independenți. IFP a lansat în 1979 Independent Feature Film Market ca o platformă pentru filme finalizate și pentru proiecte în dezvoltare. Cinematograful independent american era pregătit pentru decolare.

În anii 1960, studiourile falimentare au căutat să găsească noi identități corporatiste și noi modele de afaceri. După câteva căutări, anii 1970 au impus modele care vor domina filmul american în viitor. O nouă generație de moguli va încheia parteneriate cu regizori-producători de tipul lui Lucas și Spielberg sub auspiciile unei corporații. Studiourile se vor concentra asupra finanțării și producției filmelor de succes. Pe lângă industria care se extindea, a existat un sector independent al cărui noroc a fluctuat, dar care a sporit diversitatea culturii cinematografice americane prin preocuparea pentru povești și stiluri alternative.

## CAPITOLUL 23

# CINEMATOGRAFUL CRITIC POLITIC AL ANILOR 1960 ȘI 1970



Tensiunile dintre puterile occidentale și blocul sovietic nu au slăbit pe parcursul anilor 1960, dar existau semne că modelul lumii bipolare se fisura. Rivalitatea crescândă dintre China și Uniunea Sovietică a dus la o ruptură fățișă în 1960. Pe durata întregului deceniu ce a urmat, popoarele est-europene s-au străduit să slăbească influența Moscovei. În același timp, Lumea a Treia părea că începe să se afirme. Coloniile au devenit state suverane, iar o mare parte dintre conducătorii acestora au respins atât metodele sovietice, cât și pe cele occidentale. Tiermondismul, așa cum a ajuns să fie numit, venea cu speranța că aceste țări în curs de dezvoltare nu doar că vor obține adevărata eliberare, ci se vor folosi totodată de experiența opresiunii pe care au suferit-o pentru a construi societăți mai drepte.

Progresul economic era prioritar, însă diversele regiuni evoluau într-un ritm inegal. Mexic, Singapore, Taiwan și Coreea de Sud au devenit subit centre de producție. În schimb, India și Africa nu avansau destul de repede pentru a compensa creșterea accelerată a populației lor.

Violența politică a amplificat dificultățile de dezvoltare. Pe lângă confruntările majore dintre Est și Vest – în Cuba, Vietnam și Orientul Mijlociu –, Lumea a Treia a avut de îndurat lovituri de stat, agresiuni externe, războaie civile și conflicte etnice. Adesea aceste lupte au dat naștere speranțelor revoluționare. Spre finalul anilor 1960 observatorii radicali au sugerat că suveranitatea, naționalismul și reforma economică nu erau suficiente pentru a ajuta națiunile în curs de dezvoltare. Militanții au susținut că sistemele de clasă din aceste țări, relicve ale perioadei coloniale, trebuiau restructurate prin revoluție socialistă.

Aceste evenimente din Lumea a Treia au avut un impact puternic asupra istoriei filmului. Odată cu extinderea industrializării, creștea și rata frecventării cinematografelor. Creșterea continuă a orașelor din Lumea a Treia – cu câte 10 până la 11 milioane de persoane pe an în anii 1960 – a făcut ca publicul să devină mai numeros. În mod semnificativ, acest lucru s-a întâmplat într-un moment în care frecventarea sălilor de cinema în Europa și Statele Unite era în declin. O mai mare proporție din publicul de cinema mondial a ajuns să fie constituită de indieni, africani și asiatici.

Lumea a Treia era în avangarda cinematografiei revoluționare, prefigurând tendințe care aveau să apară în țările dezvoltate. Oamenii făceau presiuni pentru schimbare socială – prin protest, prin rezistență în fața autorității și uneori prin confruntare violentă. Între mijlocul anilor 1960 și mijlocul anilor 1970 realizarea și vizionarea filmelor au devenit acte politice într-o măsură nemaiîntâlnită de la cel de-Al Doilea Război Mondial până la acel moment. Prima parte a acestui capitol analizează felul în care cineaștii au folosit cinemaul ca instrument de schimbare socială și ca armă de eliberare politică.

În țările din blocul sovietic mulți cetățeni făceau eforturi pentru liberalizarea societăților comuniste, iar operele cele mai provocatoare din punct de vedere politic din cinemaul est-european și sovietic adesea susțineau individualitatea imaginației artistului. În Europa de Vest și America de Nord grupurile de stânga neortodoxe criticau politicile guvernamentale, instituțiile de educație și condițiile economice. Politica radicală a pătruns în viața cotidiană. După cum se spunea adesea, ceea ce era personal devenise politic.

Mulți dintre radicalii din Vest erau sceptici față de umanismul democratic la care râvneau reformiștii din blocul sovietic. Societatea capitalistă, credeau mulți, menținea o „democrație iluzorie“ și o „toleranță represivă“. Adesea radicalii i-au luat ca modele pentru o revoluție populară pe liderii Lumii a Treia, printre care Mao Zedong, Che Guevara și Fidel Castro. Cu toate acestea, până spre mijlocul anilor 1970 militantismul a cedat locul unei micropolitici care s-a concentrat în mod pragmatic pe probleme specifice. În țările occidentale „cultura politică a disidenței“, după cum o numea un istoric, a început să pătrundă în viața de zi cu zi.[*] A doua parte a acestui capitol analizează felul în care această cultură a influențat producția de film în Lumea Întâi și Lumea a Doua.

## CINEMATOGRAFUL POLITIC ÎN LUMEA A TREIA

În Brazilia, Cinema Nôvo (vezi *Cinema Nôvo*, din acest capitol) ajunsese la un compromis între cinemaul de autor și critica politică. Filmele mișcării se adresau în special spectatorilor cultivați, care apreciau cinematograful european de artă. La finalul anilor 1960, regizorii Lumii a Treia au început să realizeze filme critice politic destinate unui public mai larg.

În unele țări, cinemaul politizat a apărut din aceleași preocupări pentru critica socială care i-au propulsat pe cineaștii anilor 1950. Actorii și regizorii care obținuseră succesul într-o industrie bine organizată se aflau pe o poziție puternică, din care puteau să realizeze filme critice. Egipteanul Youssef Chahine, de pildă, s-a putut folosi de reputația sa comercială pentru a regiza filme populiste precum *Pământul părinților noștri/ Al-ard* (1969; **fig. 23.1**). În Turcia, actorul Yilmaz Güney a beneficiat, de asemenea, de o industrie națională în dezvoltare. Popularitatea sa i-a permis să regizeze *Speranță/ Umut* (1970), în care Güney interpretează rolul unui taximetrist care speră să se îmbogățească prin câștigarea la loterie. Insistența asupra rutinei zilnice și structura episodică a filmului îl plasează în descendența neorealismului italian și al cinemaului de artă de la începutul anilor 1960, în timp ce ritmul său lent și folosirea „timpilor morți“ îi dovedesc rezistența față de intrigile spectaculoase (**fig. 23.2**). *Speranță* a inspirat o nouă practică cinematografică „angajată“ în Turcia.

În India, filmul lui Mrinal Sen *Bhuvan Shome* (1969) a luat naștere, în mare parte, din imboldul resimțit de regizor de a lansa o critică socială. Sen făcuse parte din mișcarea de stânga a Teatrului Popular Indian și realiza filme încă din 1956, însă *Bhuvan Shome*, o satiră amuzantă la adresa birocraților neocolonialiști, l-a condus spre ceea ce acesta a numit „un gust pentru pamfletăreală“[**]. Folosindu-se de animație, de un montaj în stil sovietic și de filmări documentare ale unor marșuri de protest, toate acestea combinate cu scene realiste din mediul rural, Sen a creat o satiră amuzantă despre un birocrat fără inimă care se hotărăște să-și aline plictiseala vânând păsări (**fig. 23.3**). Alături de Ritwik Ghatak, regizorul de stânga care se apucase de predat (vezi *Înotând împotriva curentului: Guru Dutt și Ritwik Ghatak*, din

---

[*] Vezi H. Stuart Hughes, *Sophisticated Rebels: The Political Culture of European Dissent, 1968–1987* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988), pp. 3–14.

[**] În Aruna Vasudev, *The New Indian Cinema* (Delhi: Macmillan, 1986), p. 29.

**23.1.** O filmare pe macara lină ce reflectă dibăcia tehnică a solidei industrii cinematografice egiptene (*Pământul părinților noștri*).

**23.2.** *Speranță*: în timp ce Djabbar (interpretat de Güney) și clientul său discută despre găsirea unei comori îngropate, aceștia străbat un cartier care prin bogăția sa pare că-și bate joc de visurile lor.

Capitolul 18), Sen a contribuit la crearea Noului Cinema Indian de la începutul anilor 1970.

## Aspirații revoluționare

Chahine, Güney și Sen exemplifică tendința generală de la finalul anilor 1960 de politizare a cinematografiei din Lumea a Treia. Însă tiermondismul reclama o practică cinematografică mai militantă de atât. Mulți credeau că revoluția din Lumea a Treia era iminentă. În 1962, Algeria își câștigase prin război independența față de Franța. Coloniile africane, proaspăt eliberate, prezentau semne promițătoare în ceea ce privea guvernarea autohtonă. Unele războaie de gherilă din America Latină avuseseră, inițial, succes. Organizația pentru Eliberarea Palestinei (OEP), înființată în 1964, promitea să le ofere palestinienilor o patrie. Fidel Castro a condus o revoluție în Cuba, iar invazia din Golful Porcilor, susținută de SUA, a fost respinsă cu ușurință.

Ruptura Chinei de Moscova în 1960 părea să semnaleze apariția unui tip de comunism non-sovietic, iar declarațiile lui Mao Zedong au avut o imensă autoritate în rândul radicalilor pe toată durata anilor 1960. În Vietnam, Frontul Național de Eliberare al lui Ho Chi Minh, aflat în război cu regimul corupt din sud, a reușit să reziste intervenției americane.

Posibilitatea unei revoluții tricontinentale i-a inspirat pe mulți regizori. De exemplu, în Orientul Mijlociu a apărut o mișcare a Noului Cinema dedicată revoluției din Lumea a Treia. Filme anticolonialiste din Egipt, precum *Cairo '30* (1966), al lui Salah Abou Seif, și *Rebelii/ Al-moutamarridoune* (1968), al lui Tewfik Saleh, au inspirat regizori din Liban, Tunisia și Egipt să realizeze filme militante. Organizațiile de rezistență din Palestina și Algeria au realizat scurte filme de propagandă. Marocanii au înființat o revistă, *Cinema 3* (unde „3" venea de la Lumea a Treia). În decembrie 1973, concomitent cu o conferință a țărilor nealiniate, Algerul a găzduit o întrunire a cineaștilor din Lumea a Treia. Acțiuni similare au avut loc în Asia, Africa și America Latină.

Premisa fundamentală a cinemaului revoluționar din Lumea a Treia era aceea că arta, chiar și atunci când pare a fi doar divertisment, este profund politică.

**23.3.** Când Bhuvan Shome, un birocrat rece, merge să vâneze în apropierea unui sat, o femeie cu suflet cald îl învață despre viață, arătându-i inclusiv cum să se camufleze ca arbore (*Bhuvan Shome*).

Poveștile spuse, viziunile cu care spectatorului i se cere să se identifice, setul de valori implicite din acțiunile prezentate și chiar maniera în care este spusă povestea – s-a considerat că toate acestea reflectă ideologii politice. Filmele hollywoodiene, care dominau piața în Lumea a Treia, au devenit o țintă evidentă. Cinemaul revoluționar nu-și propunea doar să respingă ideologia deghizată în divertisment, ci și să-i ofere spectatorului o experiență cinematografică eliberatoare politic.

## Genuri și stiluri politice

Într-o anumită măsură, cinemaul revoluționar a folosit genurile tradiționale, precum documentarul sau filmul de critică socială, plasate în contemporaneitate. Însă în America Latină sau în Africa cineaștii au creat noi genuri de filme de ficțiune.

Un gen comun l-a constituit examinarea istorică a luptelor de masă împotriva imperialismului. În mai toate țările, cineaștii au găsit acțiuni de rezistență sau de rebeliune din trecut, care puteau avea o nouă relevanță în peisajul contemporan. Mai exista *filmul de exil*, care descria experiențele unor indivizi rupți de originile lor, ce reflectau din străinătate asupra țărilor lor natale. Cineaștii africani care studiau peste hotare în anii 1960 au realizat adesea filme în acest gen; și cineaștii latino-americani l-au folosit pentru a-și examina exilul politic în anii 1970. Un alt gen se ocupa de culturile indigene, aflate în căutarea unei identități naționale nealterate de colonialism. În acest gen (cunoscut în cinemaul african drept *întoarcerea la origini*), cineaștii se inspirau din folclor, mituri și ritualuri, transformând aceste elemente pentru a reflecta critic asupra politicii contemporane.

Stilistic, cineaștii militanți ai Lumii a Treia au refuzat perfecțiunea tehnică identificată cu spectacolul hollywoodian. Camerele de filmat ușoare și eclerajul simplu folosite de cinemaul direct le-au permis să realizeze filme ieftin și rapid. În plus, astfel de tehnici creau o senzație de întâlnire directă și intimă cu evenimentul. Aspectul stilistic brut era în sine o declarație politică.

Cu toate acestea, cineaștii erau deschiși și spre subtilități estetice. Regizorii cubanezi și chilieni, urmând exemplul lui Glauber Rocha, au transformat filmarea din mână într-o forță agresivă, cinetică. Mai mult decât atât, deoarece sunetul era rareori înregistrat în timpul filmării, postsincronizarea oferea ample posibilități de manipulare a sunetului în raport cu imaginea. Regizorii cubanezi, Cine Liberación din Argentina și regizorii Noului Cinema Chilian au reluat tehnicile de montaj sovietice ca parte din strategia lor de respingere a stilului de continuitate hollywoodian.

Majoritatea cineaștilor militanți ai Lumii a Treia proveneau din clasa de mijloc și mulți dintre aceștia fuseseră instruiți în Europa. Erau intelectuali cu o cunoaștere solidă a tradițiilor cinematografiei americane și europene. Prin urmare, filmele lor au îmbinat adesea inovația formală și interpelarea emoțională directă. Multe dintre filmele acestei tradiții au contestat concepțiile occidentale despre arta cinematografică, demonstrând că publicul larg era mai puțin intolerant față de experiment decât îl învățaseră Hollywoodul și cinemaul european să fie. Un film complex din punct de vedere estetic putea, totodată, să pună în discuție preocupări politice împărtășite de publicul său.

## America Latină

În 1963 romancierul mexican Carlos Fuentes scria: „La sud de granița voastră, prieteni nord-americani, se află un continent în clocot revoluționar – un continent care deține o bogăție imensă și care totuși trăiește într-o sărăcie pe care voi nu ați cunoscut-o niciodată și pe care cu greu v-o puteți imagina“*. Mulți dintre cineaștii latino-americani au încercat să întrețină prin munca lor acest clocot revoluționar și provocarea pe care le-o arunca Europei și Statelor Unite.

În decursul întregului secol aproape, America Latină fusese dependentă economic de piața mondială controlată de Occident. Majoritatea țărilor exportau resurse naturale pentru a-și putea dezvolta infrastructurile industriale. Însă în anii 1960 s-a înregistrat o stagnare a comerțului în întreaga Americă Latină. Aceasta a dus la răspândirea regimurilor militare autoritare, care au căutat să atragă investiții străine și să reprime disidența politică. Mulți activiști au intrat în clandestinitate. La începutul anilor 1970, Brazilia era una dintre mai multele țări din America de Sud asaltate de războiul de gherilă și de terorismul urban. Pe deasupra, Statele Unite încercau să înăbușe activitățile de stânga care puteau perturba afacerile. Președintele John Kennedy i-a sponsorizat pe exilații cubanezi care au invadat Golful Porcilor în 1961, președintele Johnson a reprimat o revoltă în Republica Dominicană în 1964, iar Agenția Centrală de Informații (CIA) a căutat să răstoarne regimurile necooperante, mai ales pe acela al lui Salvador Allende din Chile. Astfel de acțiuni nu au făcut decât să amplifice impresia că America Latină este un câmp de luptă pe care se înfruntă imperialismul economic și insurecția maselor.

---

* În Jean Franco, „South of Your Border“, în Sohnya Sayres *et al.*, ed., *The 60s without Apology* (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1984), p. 324.

Unii artiști au luat poziție în acest conflict. Argentinianul Antonio Berni a realizat colaje perturbatoare din gunoaie provenite din Lumea Întâi, iar columbianul Fernando Botero a ridiculizat autoritățile în picturile sale stranii cu preoți și generali umflați, cu privirea goală. Mai aproape de cinema era mișcarea *nueva canción* („cântec nou"), care a apărut în Chile ca amestec de surse indigene și versuri critice politic. Aceasta s-a răspândit pe tot cuprinsul Americii Latine, atingând popularitatea internațională prin muzica lui Silvio Rodríguez. Filmul a jucat un rol tot atât de important în prezentarea ideologiei revoluționare prin intermediul artei populare.

În Cuba, singura țară care a trecut printr-o revoluție de stânga, producția de film a fost sponsorizată de regimul lui Fidel Castro, însă în alte părți cineaștii militanți se adunau de obicei câte doi sau trei și lucrau adesea cu grupuri politice sau sindicate. Se putea întâmpla ca un nou guvern să le susțină sau cel puțin să le tolereze activitatea, așa cum a fost cazul în Argentina sau Chile, însă revenirea regimurilor de dreapta i-a împins pe cineaști în exil. Până la mijlocul anilor 1970, mulți dintre aceștia lucrau în afara țărilor lor de origine.

Mai mult decât oricare alți cineaști ai Lumii a Treia, regizorii din America Latină erau bântuiți de cinemaul hollywoodian. Filmele americane dominaseră piețele din sud încă de la mijlocul anilor 1910. Flirtul Hollywoodului cu locațiile și muzica sud-americană în anii 1930 și 1940, chiar dacă ceea ce prezenta erau imagini stereotipe, a sporit interesul publicului față de genurile și de vedetele din SUA. Strălucirea ca de vis a cinematografiei de studio a influențat profund cultura acestor țări. Romancierul argentinian Manuel Puig își amintea că pentru el filmele americane prezentate în cinematograful din micul său oraș creau o „realitate paralelă... care, eram convins, exista cu adevărat undeva dincolo de orașul meu"*.

Regizorii latino-americani politizați au asimilat uneori elemente ale produsului hollywoodian pe care îl cunoșteau atât de bine, însă au apelat și la modele străine de cinema critic social. Ca și în anii 1950, neorealismul a constituit o influență omniprezentă, în special în ceea ce privește utilizarea actorilor neprofesioniști și filmarea în locație. Documentarele cinemaului direct au fost și ele o sursă importantă, așa cum fuseseră și pentru grupul Cinema Nôvo. În *Tarahumara* (1964), de pildă, mexicanul Luis Alcoriza utilizează filmarea din mână la fel ca Ruy Guerra în *Puștile/ Os Fuzis* (**fig. 23.4**). Atât din rațiuni estetice, cât și din rațiuni economice, majoritatea regizorilor latino-americani au filmat în locații cu interpreți neprofesioniști, folosind aparate de filmat ușoare și dialoguri postsincronizate.

La montaj, cineaștii se bazau de obicei pe principiile continuității hollywoodiene. Cu toate acestea, au existat și experimente care trimiteau la cinemaul sovietic mut, în special la „montajul intelectual" al lui Serghei Eisenstein. De exemplu, în filmul argentinian *Ora furnalelor/ La hora de los hornos* (1968) sunt montate în paralel o reclamă la o băutură răcoritoare și sacrificarea unui taur (**fig. 23.5**). Tot astfel, modul de folosire a sunetului poate amplifica montajul structurat tematic. În filmul cubanez *Amintiri despre subdezvoltare/ Memorias del subdesarrollo* (1968) imagini din reportajele de actualități prezentând victime ale torturii militare sunt intercalate cu imagini ale unor femei din înalta societate care aplaudă.

Toate aceste tendințe stilistice, împreună cu elemente preluate din tinerele cinematografii europene, au făcut ca în filmul latino-american granițele dintre

**23.4.** *stânga* Într-un cadru filmat cu nerv, din mână, indianul Corachi îl înfruntă pe moșierul pentru care lucrează (*Tarahumara*).

**23.5.** *dreapta* Montaj intelectual în *Ora furnalelor*: taurul, care evocă măcelul muncitorilor din *Greva* al lui Eisenstein, reprezintă asuprirea muncitorilor argentinieni din industria exportatoare de carne de vită.

---

* Manuel Puig, „Cinema and the Novel", în John King, ed., *On Modern Latin American Fiction* (New York: Noonday, 1987), p. 283. Vezi și romanul lui Puig *Betrayed by Rita Hayworth*, trad. Suzanne Jill Levine (New York: Vintage, 1981).

documentar și ficțiune să se estompeze. Folosirea non-actorilor, caracterul imediat pe care îl dă filmarea din mână, interpolarea filmărilor de actualități și accentul pus pe probleme de actualitate au conferit filmelor o imperiozitate de reportaj, chiar și atunci când acțiunea era plasată în trecut. În același timp, prin asimilarea tehnicilor moderniste – flashbackurile fragmentare, narațiunea eliptică, adresarea către camera de filmat –, regizorii au evitat impasibilitatea realismului socialist sovietic.

Mânați de dorința de a surprinde aspirațiile politice ale continentului, noii regizori au căutat un contact mai imediat cu publicul în comparație cu majoritatea celorlalte cinematografii tinere. În Cuba, regizorii au îmbinat forma experimentală și divertismentul. Precum operele tropicaliste ale Cinema Nôvo (vezi *Tropicalism și canibalism*, din acest capitol), unele dintre filme s-au inspirat din tradițiile folclorice, în special din povestirile orale. Alte filme erau concepute cât să provoace discuții după vizionare.

De asemenea, cineaștii latino-americani au semănat cu montajiștii sovietici și cu neorealiștii italieni prin dorința lor de a uni teoria și practica. La finalul anilor 1960, discuțiile critice despre cinematograful politic au generat eseuri și manifeste, cele mai importante fiind *Spre un Al Treilea Cinema* (1969), al lui Fernando Solanas și Octavio Getino, și *Pentru un cinema imperfect* (1969), al lui Julio García Espinosa. Nu a existat nicicând o singură „linie“ teoretică pentru a caracteriza toate cinematografiile Lumii a Treia, însă astfel de scrieri, însoțite de filme de o uimitoare energie și forță, au cristalizat problemele cu care se confruntau cineaștii revoluționari din întreaga lume.

**Cuba: Cinemaul Revoluției** În 1956, un grup de exilați a debarcat pe țărmul Cubei, hotărât să-l răstoarne pe președintele Fulgencio Batista. În mai puțin de trei ani, Batista a fugit din țară. În ziua de Anul Nou, în 1959, Fidel Castro și-a condus trupele de gherilă în Havana. America Latină cunoștea prima revoluție de pe cuprinsul său după cel de-Al Doilea Război Mondial.

Foarte rapid Castro a expropriat pământurile, i-a executat pe oficialii detestatului regim al lui Batista și a naționalizat economia. Cuba s-a proclamat stat socialist și s-a aliat cu URSS, o politică întărită și de embargoul american. După fiascoul invaziei din Golful Porcilor din 1961, sponsorizată de Statele Unite, și criza rachetelor din 1962, Cuba devenea satelit sovietic.

În timp ce URSS a furnizat țării bunuri materiale și ajutor financiar, tovarășul de arme al lui Fidel, Che Guevara, a preferat să meargă să sprijine revoltele din întreaga Americă de Sud. Pentru o mare parte a Lumii a Treia, Cuba a ajuns să simbolizeze revoluția antiimperialistă. Vitalitatea literaturii și muzicii cubaneze a atras atenția întregii lumi și a transformat Cuba într-un centru cultural cu influență asupra altor țări din America Latină.

Prima acțiune a guvernului lui Castro în domeniul artistic a constituit-o crearea în 1959 a lui Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematograficos (ICAIC, „Institutul Cubanez de Artă și Industrie Cinematografică“). Condus de Alfredo Guevara, ICAIC a devenit un centru al noii culturi cinematografice cubaneze. În 1960, a înființat o arhivă de film și o revistă de cinema, *Cine cubano*. Până în 1965, ICAIC a ajuns să dirijeze toate activitățile de producție, distribuție și exploatare de film din țară. Acesta instruia tot personalul din domeniu și coordona importurile și exporturile. După modelul unităților mobile de proiecție din URSS și China, ICAIC a înființat *cine moviles*, camioane care se deplasau în zone izolate pentru a organiza proiecții de filme.

De asemenea, ICAIC a produs foarte multe filme. În timpul guvernărilor anterioare, producția de filme fusese o întreprindere la scară redusă, ieftină, constând aproape în întregime în filme de gen de duzină și pornografie. ICAIC trebuia să creeze o bază de producție. Datorită subvențiilor de stat și a puternicului sprijin pe care l-a constituit vizita unor talente străine, în anii 1960 a fost demarată producția la scară largă. Până la începutul anilor 1970 noul guvern produsese 500 de reportaje de actualități, 300 de documentare de scurtmetraj și mai bine de 50 de lungmetraje. Deoarece cubanezii relativ prosperi erau mari iubitori de cinema, ICAIC își putea recupera costurile de producție pe piața internă. Mai mult decât atât, multe dintre noile filme cubaneze erau potrivite pentru export în Europa și URSS.

Întrucât Cuba avea prea puțini regizori de încredere din perioada prerevoluționară, ICAIC a fost nevoit să comisioneze filme unor persoane ale căror aptitudini nu fuseseră probate. Foști membri ai unui cineclub, Julio García Espinosa și Tomás Gutiérrez Alea realizaseră numai scurtmetraje experimentale înainte de revoluție. Humberto Solás a regizat primul său lungmetraj, monumentalul *Lucía* (1968), pe când avea numai douăzeci și șase de ani. Tinerii regizori ai ICAIC au ajuns să constituie echivalentul tinerelor cinematografii din Europa sau al Cinema Nôvo din Brazilia.

La începutul anilor 1960, ICAIC s-a concentrat asupra scurtmetrajelor documentare, care, pe lângă faptul că reprezentau o bună modalitate de formare pentru tinerii talentați, răspundeau și nevoii de a promulga politici guvernamentale. Exponentul de seamă al noului documentar cubanez era Santiago Álvarez, realizatorul filmelor *Now!* (1965), *Hanoi, marți 13/ Hanoi, martes 13* (1967), *79 de primăveri/ 79 primaveras* (1969) și al altor scurtmetraje. Álvarez a combinat filmări de arhivă, titluri, animații și surse sonore variate pentru a crea filme de agitație partizane în spiritul Mișcării sovietice de montaj (**fig. 23.6, 23.7**).

Deși Cuba s-a aliniat politicii Moscovei, artiștii nu au îmbrățișat realismul socialist. Membrii ICAIC au dezbătut natura artei revoluționare, iar cineaștii au fost deschiși la influențe diverse. Lungmetrajele perioadei de început au purtat adesea amprenta neorealismului. García Espinosa și Gutiérrez Alea studiaseră în Italia, la Centro Sperimentale, iar *Episoade din timpul Revoluției/ Historias de la revolución* (1960), al lui Gutiérrez Alea, împrumuta structura episodică a filmului lui Roberto Rossellini, *Paisà*. Scenaristul neorealist Cesare Zavattini a contribuit la scenariul filmului lui García Espinosa *Tânărul rebel/ El joven rebelde* (1961). Până în 1966, cineaștii aveau să depășească modelul neorealist și aveau să adopte strategii ale modernismului cinematografic. Regizorii cubanezi cunoșteau operele lui Michelangelo Antonioni, Ingmar Bergman, Alain Resnais și ale regizorilor Noului Val Francez. Ei au mai citat, cu afecțiune sau critic, și alte filme. Au apelat, de asemenea, la tehnici caracteristice cinemaului de artă: flashbackuri și flashforward-uri abrupte, secvențe fantasmagorice, filmări din mână, montaj eliptic și un amestec de filmări regizate, documentare și animație într-un colaj cinematografic.

**23.6.** Prin montaj, în *Hanoi, marți 13* soția președintelui Johnson, Lady Bird, ...

**23.7.** ... pare că râde de suferința unei femei vietnameze.

Însă regizorii cubanezi nu au imitat pur și simplu cinemaul de artă european. Ca și în cazul regizorilor din Cinema Nôvo, circumstanțele și angajamentele lor i-au determinat să exploreze un modernism politizat. Aceasta s-a întâmplat în paralel cu demersurile similare din țările capitaliste. Cu toate acestea, în Cuba regizorii au modificat în mod constant tehnicile moderniste pentru a le face accesibile publicului larg. ICAIC a salutat experimentele care demistificau procesul de realizare a filmelor. Alfredo Guevara i-a îndemnat pe cineaști să „dezvăluie toate trucurile, toate resorturile limbajului; să demonteze toate mecanismele de hipnoză cinematografică“*. Deoarece regizorii cubanezi au avut tendința de a folosi genuri familiare, forma filmelor lor era mai puțin ambiguă și obscură decât a filmelor regizorilor brazilieni sau europeni.

*Moartea unui birocrat/ La muerte de un burócrata* (1966), al lui Gutiérrez Alea, de pildă, actualizează acel gen socialist peren – satira birocrației. Animația, reportajele de actualități și fotografiile întrerup acțiunea cu mici fragmente de comedie grotescă ce amintesc de Dušan Makavejev. Filmul trece în viteză prin omagii afectuoase aduse lui Federico Fellini, Luis Buñuel și comedienilor de la Hollywood (**fig. 23.8**).

Tot un ton comic are și filmul lui García Espinosa, *Aventurile lui Juan Quin Quin/ Aventuras de Juan Quin Quin* (1967), o parodie a westernurilor hollywoodiene care îl are în centrul acțiunii pe un tânăr revoluționar. Alte filme, în special *Amintiri despre subdezvoltare* și *Lucía*, constituiau exemple mai serioase de asimilare a altor tradiții în mod critic (vezi *Două filme revoluționare: Amintiri despre subdezvoltare și Lucía*, din acest capitol).

O altă tentativă importantă de a crea un modernism politic accesibil a constituit-o filmul lui Manuel Octavio Gómez *Prima lovitură de macetă/ La primera carga al machete* (1969). Unul dintre cele câteva filme istorice care comemorau „100 de ani de luptă“, *Prima lovitură* reconstituia o revoltă din 1869, în care maceta a devenit arma tăietorilor de trestie-de-zahăr asupriți. Gómez a realizat filmul ca și cum ar fi fost un reportaj de actualități de la 1969, cu interviuri în fața camerei de filmat, sunet în priză directă, filmare din mână, pe o peliculă cu contrast mare (**fig. 23.9**). Cei mai inovatori regizori cubanezi au recunoscut necesitatea a ceea ce García Espinosa numea în 1969 un „cinema imperfect" – un cinema popular, care punea probleme și îi transforma pe spectatori în „coautori" ai operei.

---

* În Julianne Burton, „Revolutionary Cuban Cinema, First Part: Introduction“, *Jump Cut* 19 (1978), p. 18.

**23.8.** O bătaie ochi-pentru-ochi-și-dinte-pentru-dinte într-un cimitir îi evocă pe Stan Laurel și Oliver Hardy (*Moartea unui birocrat*).

**23.9.** Ca multe filme cubaneze, *Prima lovitură de macetă* se folosește de tehnica cinemaului direct pentru a prezenta evenimente puse în scenă cu o imperiozitate agresivă.

## DOUĂ FILME REVOLUȚIONARE: *AMINTIRI DESPRE SUBDEZVOLTARE* ȘI *LUCÍA*

În toamna anului 1968 au avut premiera două filme care exemplificau diversitatea cinemaului cubanez postrevoluționar. Ambele au devenit paradigme ale cinematografiei politice din America Latină. *Amintiri despre subdezvoltare*, regizat de Tomás Gutiérrez Alea, prezintă portretul unui intelectual șovăielnic în ceea ce privește loialitatea sa față de revoluție. Disprețul lui Sergio față de cei care părăsesc Cuba în favoarea Statelor Unite este contrabalansat de stilul lui de viață egocentric și de lipsa de chef în a pune umărul la construirea noii societăți. Gutiérrez Alea utilizează tehnici ale cinemaului de artă deja asociate în cinemaul european cu imaginea „burghezului alienat", folosite pentru a caracteriza o persoană defazată în raport cu revoluția. Flashbackuri abrupte, scene fantasmagorice și un neîntrerupt monolog interior dezvăluie paralizia creativă a lui Sergio și dorințele sale sexuale neîmplinite (**fig. 23.10**). Oarecum în maniera lui Antonioni, Gutiérrez Alea îl urmărește pe Sergio în preumblările sale fără țintă prin oraș. Există chiar și o scenă reflexivă în care Gutiérrez Alea îi povestește lui Sergio despre noul său film, „un colaj care va conține câte un pic din toate" – referindu-se chiar la *Amintiri despre subdezvoltare*.

Deși folosește tehnicile modernismului cinematografic, filmul este cu mult mai puțin obscur și mai puțin ambiguu decât omoloagele sale europene. Incertitudini de moment sunt rapid deslușite de comentariul verbal sau de situația narativă. Monologul interior conferă un sens tematic lungului plan filmat cu un teleobiectiv, în care chipul lui Sergio se dezintegrează (**fig. 23.11**). Colajul de ficțiune și documentar realizat de Gutiérrez Alea îi permite acestuia să exploreze principii ale montajului intelectual (vezi *Scrierile teoretice ale cineaștilor Mișcării de montaj*, din Capitolul 6). Aici juxtapunerile reflectă tot conștiința chinuită, paralizată a lui Sergio. În punctul culminant al filmului, în plină desfășurare a crizei cubaneze a rachetelor, Gutiérrez Alea alternează planurile cu

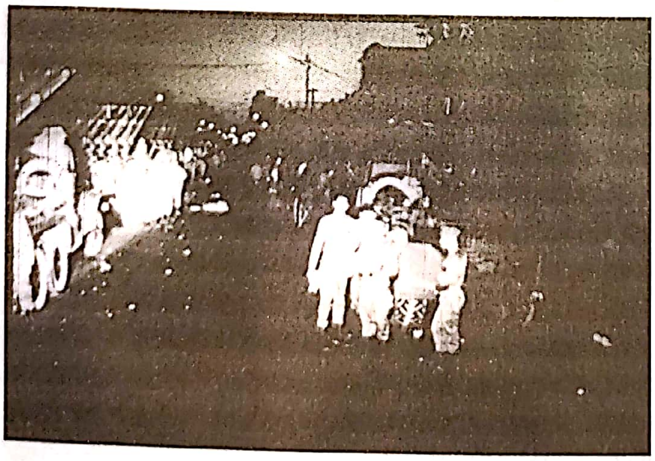
**23.10.** Sergio, intelectualul emasculat, își trage dresul nevestei sale peste față și se holbează la reflexia chipului său mânjit de ruj (*Amintiri despre subdezvoltare*).

Sergio în *penthouse*-ul său și filmări de actualități prezentând mobilizarea din Havana (**fig. 23.12**). Imaginile finale ale filmului, cu valurile ce se sparg, citează începutul lui *Potemkin*; iar peste aceste imagini auzim huruielile tancurilor cubaneze care se avântă în luptă.

Și *Lucía*, regizat de Humberto Solás, își plasează personajele principale în mijlocul unor crize politice. Filmul celebrează lupta pentru libertate a Cubei prin trei episoade din istoria cubaneză, fiecare dintre acestea având în centrul său o femeie numită *Lucía*. „*Lucía* 1895" prezintă o femeie curtată de un agent secret spaniol; acesta se folosește de dragostea ei pentru a obține informații despre gruparea de rebeli a fratelui ei. În „*Lucía* 1933" o femeie și iubitul său revoluționar sunt martori ai felului în care partidul din care face parte bărbatul se afundă în corupție. „*Lucía în anii 1960*" este o comedie în care o femeie plină de viață învață să i se opună tiranicului său soț.

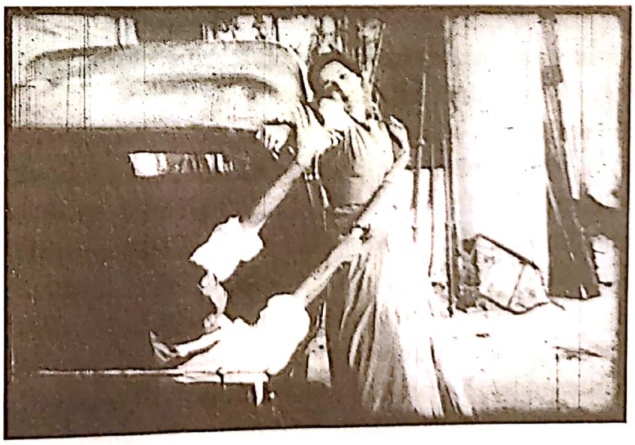
În tinerețea sa, Solás era îndrăgostit de Alain Resnais și de Michelangelo Antonioni și fiecare episod din *Lucía* explorează diferite mode ale modernismului cinematografic. „*Lucía* 1895" oscilează între imagini supraexpuse orbitoare, asociate cu confortul vieții burgheze, și imagini pârjolite, cu un contrast ridicat, prezentând momentele din războiul hispano-american și pe cele din imaginația *Lucíei* (**fig. 23.13**). Într-o pastișă a filmului lui Luchino Visconti *Senso*, dragostea Lucíei pentru Rafael este transformată în operă prin muzica romantic-înălțătoare și prin atitudinile afectate ale cuplului (**fig. 23.14**).

**23.11.** Pe măsură ce Sergio se apropie de camera de filmat, trăsăturile sale se descompun într-o ceață granulară; vocea sa intonează: „Ești singur... Ești un nimic, ești mort" (*Amintiri despre subdezvoltare*).



**23.12.** Zgomotul produs de Sergio când își aprinde bricheta, auzit printre împușcăturile de tun și sunetele unei populații hotărâte să opună rezistență în fața invaziei, îi redeșteaptă în mod straniu sentimentul izolării (*Amintiri despre subdezvoltare*).

**23.13.** O călugăriță binecuvântează victimele războiului într-o imagine subiectivă cu contrast mare în *Lucía*.



**23.14.** *Lucía*: emoțiile de operă ale burgheziei.

## DOUĂ FILME REVOLUȚIONARE: *AMINTIRI DESPRE SUBDEZVOLTARE* ȘI *LUCÍA*, continuare

„*Lucía* 1933" emană un lirism subtil ce amintește de François Truffaut. Lumina difuză, scenele scurtate și schimbări bruște de stare evocă cinemaul francez al anilor 1960 (**fig. 23.15, 23.16**). „*Lucía în anii 1960*" portretizează societatea cubaneză contemporană printr-o a treia abordare stilistică. Aici mizanscena este concepută într-un mod lejer, naturalist (**fig. 23.17**). Tacticile observaționale din cinemaul direct aduc aminte de Miloš Forman și de alți regizori cehi, ca de altfel și comicul sec din secvența în care, sub privirea geloasă, dar adormită a lui Tomás, un profesor o ajută pe *Lucía* să învețe să citească. Șlagărul cu inflexiuni tradiționale „Guantanamera" devine un comentariu muzical recurent.

Această virtuozitate tehnică le-a permis lui Gutiérrez Alea și lui Solás să compare procese politice de-a lungul diverselor epoci, stări și stiluri. *Amintiri despre subdezvoltare* și *Lucía* i-au convins pe critici că cinemaul Lumii a Treia putea contopi ambițiile artistice cu angajamentul politic.

**23.15.** *Lucía*: o scenă de dragoste în tăcere, ce amintește de Antonioni.

**23.16.** După ce Aldo a fost ucis, privirea aruncată de Lucía spre camera de filmat amintește irezistibil de finalul din *Cele 400 de lovituri* (vezi fig. 20.13).

**23.17.** Tomás o confruntă pe Lucía după ce aceasta îi încalcă ordinele și se întoarce la muncă.

În vreme ce câștigau un public tot mai numeros, regizorii cubanezi, după modelul cineaștilor sovietici din anii 1920, au adaptat tehnicile moderniste la nevoile unui cinema de propagandă. Datoria față de tradiția sovietică este în mod explicit consemnată în filmul lui Gómez *Zilele apei/ Los días del agua* (1971). Țăranii insurgenți trag cu arma la țară și îi lovesc pe oamenii din oraș (un ecou al geografiei imposibile din filmele sovietice de montaj). Momentul culminant reinterpretează masacrul de pe scările din Odessa din *Potemkin*: profiluri stilizate de burghezi sunt măcelărite pe o scară (**fig. 23.18**).

Cu toate acestea, între 1972 și 1975, regizorii cubanezi au restrâns experimentarea. Dificultățile economice la nivel național au dus la reducerea producției de film. *O zi de noiembrie/ Un día de noviembre* (1972), al lui Solás, nu a mai fost lansat. Dezbateri naționale acerbe privind loialitatea scriitorilor au făcut ca artiștii să fie precauți, iar ICAIC a pus și mai mult accentul pe formele populare. Chiar și așa, cinematograful cubanez a inspirat respect peste tot în lume. În timp ce Cinema Nôvo din Brazilia a avut succes mai ales în rândul elitelor, cubanezii au demonstrat că cinemaul Lumii a Treia putea îmbina convenții

**23.18.** *Zilele apei* invocă și rectifică sensurile din *Potemkin*: o cameră din mână înregistrează masacrarea burgheziei de către popor pe un rând de trepte.

moderniste cu tipul de forme narative cu care era învățat publicul larg.

**Argentina: Al Treilea Cinema** În anii 1950, documentaristul argentinian Fernando Birrí a inițiat un „cinema al descoperirii" critic și realist, care i-a inspirat pe mulți dintre cineaștii sud-americani. Argentina a fost, de asemenea, pionieră a cinemaului de artă latino-american, prin operele lui Leopoldo Torre Nilsson (vezi *Brazilia* și *Argentina*, din Capitolul 18).

La începutul anilor 1960, țara avea un discret nou val al său, sau *nueva ola*, constând în regizori care prezentau tânăra clasă de mijloc din Buenos Aires în stilul lui Claude Chabrol sau Louis Malle. La sfârșitul anilor 1960, Argentina era scena uneia dintre cele mai influente mișcări ale cinemaului militant.

După căderea președintelui naționalist Juan Perón, o serie de regimuri au încercat să elimine susținerea de care se bucura acesta în rândul populației. În 1966 o lovitură militară a închis parlamentul, a desființat partidele politice și a suprimat mișcarea sindicală. Regimul a încercat să impună o cotă de distribuție pentru filmele din SUA, dar a cedat presiunilor din partea Asociației pentru Export a Industriei Americane de Film (MPEAA). Majoritatea cineaștilor comerciali au realizat opere aprobate de regim, inspirate din folclor sau din versiunea oficială a istoriei Argentinei.

În același timp, stânga, clasa de mijloc, grupurile studențești și peroniștii lucrau pentru a înlătura guvernul militar. Un cinema politic paralel a fost exemplificat de *Operațiunea masacru*/ *Operación masacre* (1969), al lui Jorge Cedrón, care dezvăluia tentativa guvernului de a-i asasina pe cei mai importanți peroniști. Cele mai influente filme politice au fost realizate de cineaștii grupului Cine Liberación. Înființat de peroniștii de stânga Fernando Solanas și Octavio Getino, Cine Liberación a jucat un rol central în definirea cinemaului politic în America Latină.

Cel mai important film al lui Solanas și Getino a fost *Ora furnalelor* (1968). Această operă de patru ore îmbina cinemaul direct, scene regizate și o coloană sonoră densă pentru a crea un tratat cinematografic de o complexitate asemănătoare operelor lui Dziga Vertov și Chris Marker. Cele trei părți ale sale erau menite să provoace controversă și mobilizare. „Neocolonialism și violență", dedicat lui Che Guevara, arată cum Argentina este exploatată de Europa, Statele Unite ale Americii și elitele conducătoare. A doua parte, „Un act pentru eliberare", disecă eșecurile peronismului. A treia parte, „Violență și eliberare", se axează pe interviuri cu activiști care discută perspectivele de schimbare.

*Ora furnalelor* îl bombardează pe spectator cu un colaj de imagini și sunete, având în permanență un scop agitatoric. Imaginile intră în coliziune: fondatorii țării și jucători de golf contemporani din clasa de mijloc, un masacru al oamenilor de la munte și o discotecă contemporană. „Mitul culturii universale" este ridiculizat prin mutarea cadrului de la un tablou în stil academic la un bărbat târât de poliție (**fig. 23.19, 23.20**). Coloana sonoră amplifică disjuncțiile. Când o muzică pop contemporană se aude în timp ce camera de filmat se deplasează prin muzee, filmul sugerează cooptarea intelectualilor de către mass-media.

**23.19, 23.20.** Prin similitudinile între pozițiile personajelor cu brațele întinse, fantezismul artei este confruntat cu realitatea violenței politice (*Ora furnalelor*).

*Ora furnalelor* a ajuns în mod direct la publicul său, circulând printre grupurile de muncitori și fiind arătat în întâlniri secrete. Chit că Solanas și Getino au adoptat o direcție peronistă, aceștia și-au dorit ca filmul să fie întrerupt de discuții între spectatori. La un moment dat, filmul se oprește: „Acum e timpul să trageți voi concluziile, să continuați filmul. Aveți cuvântul".

În urma experienței realizării și proiectării filmului *Ora furnalelor*, Cine Liberación a lansat mai multe manifeste ce defineau un „Al Treilea Cinema". Solanas și Getino au echivalat Primul Cinema cu filmul de Hollywood, care îi copleșea pe spectatorii săi prin dimensiunea spectaculară și îi transforma în consumatori ai ideologiei burgheze. Al Doilea Cinema era cinemaul de artă centrat pe autor. Prin faptul că încuraja expresia individuală, Al Doilea Cinema făcea un pas înainte, în special în opere ale mișcării Cinema Nôvo; dar vremea sa trecuse. Al Treilea Cinema folosea filmul ca armă de eliberare, făcând ca fiecare participant să fie un „luptător de gherilă prin film". Regizorul era angrenat într-un colectiv care nu constituia doar un cadru de producție, ci parte dintr-o mișcare de masă care muncea în numele celor asupriți.

În ton cu inovațiile formale din *Ora furnalelor*, Solanas și Getino cereau ca Al Treilea Cinema să renunțe la personajele individuale și la narațiunea ortodoxă. De asemenea, condițiile în care erau văzute filmele trebuiau să se transforme. Solanas și Getino i-au îndemnat pe cineaști să creeze circuite secrete de distribuție de film în rândul grupurilor insurgente: dacă vizionarea e clandestină, spectatorul își asumă un risc prin simplul fapt că vine la proiecție și devine, astfel, un „tovarăș participant", gata să gândească și să dezbată.

Articolele scrise de Cine Liberación au rămas vagi din punct de vedere ideologic. Limbajul lor era mai degrabă acela al unei revolte populiste decât al unei revoluții de tip cubanez. Chiar așa stând lucrurile, *Spre un Al Treilea Cinema* a devenit la fel de important precum eseul lui Espinosa *Pentru un cinema imperfect* în formularea aspirațiilor filmului radical în țările subdezvoltate.

La începutul anilor 1970, Argentina s-a dezintegrat. Represiunilor din partea guvernului li s-a răspuns prin insurecții și terorism. Solanas și Getino au contribuit filmând două interviuri documentare cu Perón în exil. De asemenea, au fondat o revistă, *Cine y liberación*. Getino a regizat *El Familiar* (1972), un lungmetraj de ficțiune alegoric despre destinul Americii Latine. Alți cineaști au continuat să facă filme peroniste și au mai apărut, de asemenea, grupuri de ultra-stângă precum Cine de Base.

Până în 1973, autoritățile militare nu au mai putut să țină sub control revoltele sau să îndrepte suferințele economice ale nației. Perón s-a întors ca președinte. Liderii Cine Liberación s-au pus în slujba regimului său. Solanas a condus o asociație de film independentă, pe când Getino a dirijat comisia națională de cenzură. Din această funcție, a readmis toate filmele interzise, a liberalizat cenzura și a oferit finanțări exploatanților și sindicatelor din cinema. A fost elaborată o nouă lege a cinematografiei care urma să mărească sprijinul acordat de guvern industriei de film. Cine de Base a rămas în clandestinitate, realizând filme care denunțau peronismul drept fascism.

Perón a confirmat curând aceste suspiciuni, trecând la represiuni împotriva stângii. Acesta a murit în 1974, iar soția sa Isabel i-a succedat la conducerea țării. Ea nu a reușit să țină sub control inflația și lupta de gherilă care a izbucnit între stânga și dreapta. În mijlocul acestui haos, orice reformă în domeniul cinematografic a fost dată uitării. Regizorii Cine Liberación au părăsit țara – Getino în Peru, Solanas la Paris. Amândoi au continuat să lucreze în exil.

În 1976, armata a preluat puterea și a lansat un asalt brutal asupra opoziției. În decursul anilor, în jur de 20 000 de oameni au dispărut, majoritatea fiind uciși de escadroane ale morții. Producția de film practic s-a oprit. Studioul Sono Film s-a închis în 1977, iar Torre Nilsson a murit în exil un an mai târziu. Abia la mijlocul anilor 1980 cinematografia argentiniană a ieșit din umbra generalilor.

**Noul Cinema Chilian** Cinemaul politic din Chile a urmat un model similar cu cel adoptat în Brazilia și Argentina. În anii 1960, un cinema critic energic a apărut într-un climat politic ostil. Acesta s-a aliat cu guvernul liberal înainte de a fi prigonit în anii 1970 de o lovitură de stat și de un regim militar represiv. Cultura cinematografică chiliană s-a dezvoltat pe parcursul anilor 1960, când Universitatea din Chile a organizat o arhivă națională de film și un departament de film experimental. Joris Ivens a venit să predea aici. Un festival de film a fost inaugurat la Viña del Mar în 1962, iar în 1967 acesta a găzduit prima întrunire continentală a cineaștilor din America Latină. Artiști din alte domenii, în frunte cu poetul comunist Pablo Neruda, au început să militeze pentru schimbare socială.

Producția de film chiliană a fost foarte redusă până în 1967, momentul în care guvernul moderat al lui

Eduardo Frei a început să ofere un oarecare sprijin financiar industriei. Curând după aceasta, regizori tineri au început să se afirme. *Trei tigri triști/ Tres tristes tigres* (1968), al lui Raúl Ruiz, prezintă o viziune bizară asupra intelectualilor din clasa de mijloc care cutreieră barurile, indiferenți la politică. Filmul lui Aldo Francia *Valparaiso, dragostea mea/ Valparaiso mi amor* (1969) urmărește povestea unei adolescente pe care sărăcia o împinge la prostituție. Filmul lui Miguel Littín *Șacalul din Nahueltoro/ El chacal de Nahueltoro* (1969) investighează viața unui ucigaș, descoperind cauzele crimei comise în mediul său social.

Situația politică a chilienilor era similară cu aceea a Cine Liberación din Argentina, însă filmele lor sunt mai apropiate de operele cubaneze prin amestecul de ficțiune populară și tehnici ale cinemaului de artă. Flashbackurile din *Șacalul din Nahueltoro* amintesc de cinemaul european de artă, în timp ce *Trei tigri triști* folosește imagini suprarealiste pentru a submina convențiile melodramei kitsch (**fig. 23.21**).

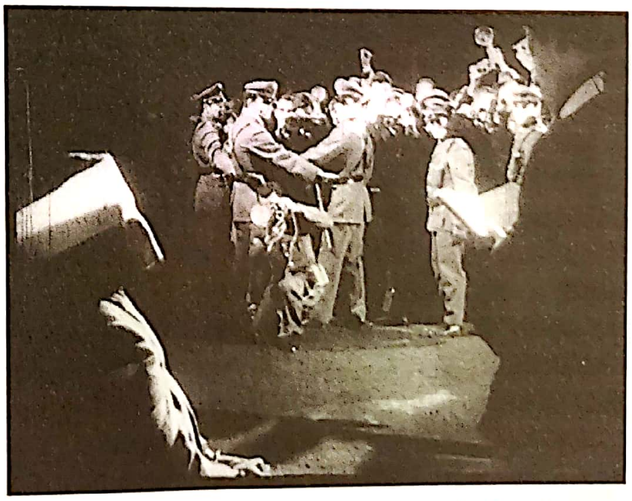
Majoritatea acestor regizori s-au aliniat politicii marxistului Salvador Allende și a partidului său, Unitatea Populară. Așa cum s-a întâmplat și cu *Ora furnalelor*, și *Șacalul din Nahueltoro* a fost proiectat în cadrul întrunirilor grupurilor politice și în sălile sindicatelor (**fig. 23.22**). În anii 1970, Allende a obținut o victorie strânsă la alegeri. A trecut la socializarea economiei, naționalizând industria cuprului și alte industrii-cheie. Ca răspuns imediat, Statele Unite ale Americii au condus o acțiune de subminare a regimului său, creând o „blocadă invizibilă“ împotriva Chile. În același timp, Allende s-a confruntat cu critici din partea aripii radicale a partidului său, care dorea o reformă mai rapidă.

După triumful lui Allende, Miguel Littín, printre cei mai militanți dintre tinerii cineaști, a scris un manifest care se apropia de conceptul de cinema imperfect, formulat de García Espinosa, și de acela al unui Al Treilea Cinema, formulat de Solanas-Octavio Getino. „Poporul este cel care generează acțiunea și, în ultimă instanță, adevăratul creator; cineastul este instrumentul lui de comunicare.“* Littín a devenit conducătorul Filmului Chilian, o instituție guvernamentală care a produs mai multe filme documentare. El spera să poată crea o rețea de proiecție a filmelor în care vizionările să fie urmate de discuții, așa cum îndemnase și Cine Liberación.

Littín a lucrat la Filmul Chilian pentru mai puțin de un an. În acest răstimp, industria cinematografică s-a confruntat cu probleme economice tot mai mari. Ca parte a boicotului SUA împotriva guvernării lui Allende, companiile din MPEAA au încetat să mai expedieze copii de filme și au cerut plata în avans pentru închirierea copiilor existente. În curând, publicul chilian, unul dintre cele mai avide de film de pe tot continentul, a avut de ales doar între titlurile europene și cele din blocul sovietic.

Sub Allende, regizorii Noului Cinema au dat filme mai radicale. *Votul + pușca/ Voto + fusil* (1970), al lui Helvio Soto, prezintă trei generații ale stângii chiliene

**23.21.** În *Trei tigri triști* al lui Ruiz cadrul este mutat în mod misterios într-un bar plin de sticle goale.



**23.22.** Scena execuției din *Șacalul din Nahueltoro*: bazat pe un caz real, filmul a fost folosit în campanii împotriva președintelui, care a refuzat să-l grațieze pe ucigaș.

---

* „Film Makers and the Popular Government: Political Manifesto“, în Michael Chanan, ed., *Chilean Cinema* (Londra: British Film Institute, 1974), p. 84.

care se întâlnesc la cină și își regândesc pozițiile. *Nu mai e de ajuns să te rogi/ Ya no basta con rezar* (1971) face apel la catolici să se implice în activismul politic. Ruiz a realizat câteva filme, mai multe dintre acestea având o atitudine ambiguă față de politica oficială; *Colonia penitenciară/ La colonia penal* (1971) descrie acțiunile intruzive ale unui stat polițienesc (**fig. 23.23, 23.24**).

În ciuda avalanșei de dificultăți economice, a încercărilor CIA de a răsturna regimul și a creșterii violențelor între dreapta și stânga, Allende a fost reales în martie 1973. Însă curând după aceasta, armata a preluat puterea prin cea mai violentă lovitură de stat din secolul XX din America Latină. Mii de chilieni au pierit. Allende a murit când armata a bombardat palatul prezidențial.

Generalul Augusto Pinochet Ugarte a preluat comanda și a proclamat starea de asediu. A dizolvat constituția, a desființat parlamentul și a scos în afara legii partidele politice. Armata a distrus școlile de film și centrele de producție, dând foc peliculelor și nimicind echipamentul tehnic. Angajații Filmului Chilian au fost concediați sau arestați.

Cei mai mulți cineaști chilieni tineri au fugit din țară. Soto s-a dus în Spania. În Cuba, Patricio Guzmán a finalizat *Bătălia din Chile/ La batalla de Chile* (1973–1979), un documentar despre perioada Allende. La Paris, Littín a terminat *Pământul făgăduit/ La tierra prometida* (1973), o relatare simbolică despre o lovitură de stat anterioară. Ruiz s-a stabilit tot la Paris, lansând rapid filme seci, excentrice, precum *Dialogul exilaților/ Diálogo de exiliados* (1974). Littín a mers mai apoi în Cuba și în Mexic, unde a produs filme istorice care comemorau lupta de rezistență a popoarelor din America Latină. În total, cineaștii chilieni au produs zeci de opere în afara țării natale, iar exilul lor s-a dovedit a fi de lungă durată. Dictatura lui Pinochet a durat șaisprezece ani.

**Munca în exil** În întreaga Americă Latină fermentul revoluționar al anilor 1960 a slăbit în deceniul următor. În anii 1960 majoritatea guvernelor fuseseră moderat democratice, însă până în 1973 majoritatea țărilor au ajuns să fie conduse de dictatori. Nicio altă nație nu a urmat exemplul Cubei în realizarea unei revoluții. Mai mult decât atât, Cuba prezenta semne ale unei conduceri autoritare, caracteristice sateliților sovietici.

Pe măsură ce regimurile represive au venit la putere, cineaștii au emigrat în Europa, Mexic și Cuba. Glauber Rocha a filmat *Leul cu șapte capete/ Der leone have sept cabeças* (1970) în Republica Populară Congo; acesta a descris filmul drept „un comunicat despre cinemaul anilor 1960", un dialog cu Eisenstein, Bertolt Brecht și Godard*. Ruy Guerra s-a întors în Mozambicul său natal, ajutând guvernul marxist de aici să înființeze un institut de film și realizând documentare.

Alți exilați lucrau în relativă proximitate față de țintele lor, acționând ca provocatori de gherilă în sensul lui Solanas și Getino. Cel mai faimos exemplu era acela al bolivianului Jorge Sanjinés. La începutul anilor 1960, Sanjinés a înființat o școală de film și un cineclub, realizând în acest timp scurtmetraje de agitație. Împreună cu niște prieteni a realizat și câteva lungmetraje, dintre care cel mai important este *Sângele condorului/ Yawar Mallku* (1969). Filmul ataca Corpul Păcii SUA și politicile sale de control forțat al natalității comunităților indiene. Premiera a declanșat demonstrații de stradă, iar filmul a jucat un rol important în interzicerea Corpului Păcii în Bolivia.

În 1971, o lovitură de stat fascistă l-a împins pe Sanjinés în exil, unde a terminat *Curajul poporului/ El coraje del pueblo* (1971). Combinând fotografii documentare, mărturii ale supraviețuitorilor și secvențe regizate, filmul demască masacrul ordonat de guvernul bolivian împotriva minerilor greviști. Primind interdicția de a se mai întoarce în Bolivia, Sanjinés și Grupul Ukamau, din care făcea parte, au realizat *Inamicul principal/ Jatun Auka* (1976) în Peru. Filmul

**23.23.** *stânga* În *Colonia penitenciară*, un interviu are loc, în aparență, fără supravegherea poliției…

**23.24.** *dreapta* …dintr-odată, în cadrul următor, se revelează prezența unui ofițer de poliție care observă.

---

* În Sylvie Pierre, *Glauber Rocha* (Paris: Cahiers du Cinéma, 1987), p. 180.

descria problemele războiului de gherilă în epoca în care Che Guevara îi mobilizase pe țărani. *Pleacă de aici!/ ¡Fuera de aquí!* (1976) îi prezintă pe misionarii din comunitățile tribale din Ecuador drept agenți ai imperialismului american.

Dacă *Sângele condorului* se asemăna cu alte filme militante din vremea sa, filmele din exil ale lui Sanjinés au fost mai inovatoare stilistic. Încurajându-i pe interpreții neprofesioniști să-și reconstituie propriile experiențe, Sanjinés vedea cinemaul ca efort colectiv – o viziune în acord cu manifestele celui de-Al Treilea Cinema și ale cinemaului imperfect. Refuzând să structureze povestea în jurul unor indivizi, Grupul Ukamau a creat personaje colective care aminteau de cinematografia sovietică a anilor 1920. Însă aceștia au folosit mai degrabă planuri lungi și încadraturi largi; după cum explica Sanjinés: „Să sărim imediat la prim-planuri ale asasinului în piața aglomerată unde se ținea tribunalul popular – în *Inamicul principal* – nu servea scopurilor noastre, deoarece surpriza produsă de fiecare dată când se trece imediat la un prim-plan era opusă față de ceea ce încercam noi să construim în planul-secvență, anume să-l angajăm pe spectator prin forța pe care o conține participarea colectivă a oamenilor."*

Planul-secvență a fost folosit în cinemaul european postbelic pentru a înregistra clipă de clipă fluxul stărilor psihologice (vezi *Tendințe formale și stilistice*, din Capitolul 20), dar aici el semnifică solidaritatea unui grup oprimat (**fig. 23.25**). Călăuzit de angajamentul politic și de explorarea formală, cinemaul de gherilă al exilului practicat de Sanjinés și de Grupul Ukamau a continuat și pe parcursul anilor 1970 tradiția cinemaului revoluționar latino-american.

## Cinematografia Africii negre

La mijlocul anilor 1970, cinematografia militantă din America Latină a intrat în declin, în schimb în Africa a început să se afirme. Coloniile din Africa neagră și-au câștigat independența la începutul anilor 1960. Un deceniu mai târziu, majoritatea țărilor mai mari produseseră cel puțin un film de lungmetraj. Într-o regiune care a trecut prin două războaie extinse, patruzeci de lovituri de stat și rebeliuni și mai multe episoade devastatoare de secetă și foamete, este remarcabil că au apărut chiar și atâtea filme. În continuare, majoritatea țărilor duceau lipsă de fonduri, echipament și infrastructură pentru a pune bazele unor industrii cinematografice.

Distribuția regională era controlată de interese europene și americane, care aruncau pe piață filme ieftine. Producții din Egipt, India și Hong Kong dominau sălile de cinema. În plus, în cele mai multe cazuri, publicul fiecărei țări în parte era prea mic pentru a susține o industrie națională.

Prin urmare, cineaștii africani au căutat să coopereze. Un festival bianual s-a înființat în Cartagina, Tunisia, în 1966, și un altul, FESPACO, în Burkina Faso. O asociație continentală, Fédération panafricaine des cinéastes/ Federația panafricană a cineaștilor (FEPACI) a fost fondată în 1970 cu scopul de a facilita schimbul de informații și de a face lobby pe lângă guverne pentru sprijinirea producției de film.

Senegal, Coasta de Fildeș și alte popoare francofone au fost primele și cele mai puternice promotoare ale Cinematografiei Africii negre. Acestea se numărau printre națiile cele mai dezvoltate din punct de vedere industrial, iar cinematografia lor a beneficiat de contribuția financiară a Ministerului Cooperării din Franța. Din 1963 până în 1980, ministerul a oferit atât finanțare, cât și echipamente pentru producția de film, ajungând să sprijine peste o sută de filme. Cu toate acestea, filmele au fost proiectate doar în centrele culturale, nu și în circuitul comercial de cinematografe, astfel încât majoritatea nu au fost văzute de o prea mare parte din populație.

Din prima generație de cineaști africani autohtoni au făcut parte Paulin Vieyra și romancierul Ousmane Sembène (ambii din Senegal), Med Hondo (Mauritania), Desiré Ecaré (Coasta de Fildeș) și Oumarou Ganda (Niger). Contemporana lor Sarah

**23.25.** Cadrul larg cu tribunalul popular în *Inamicul principal.*

---

* În Sylvie Pierre, *Glauber Rocha* (Paris: Cahiers du Cinéma, 1987), p. 180.

Maldoror (din Guadelupa) lucra în diverse țări africane. Mulți erau artiști de stânga: Sembène era un comunist care învățase să facă filme la Moscova; Maldoror, formată de asemenea la Moscova, era căsătorită cu un lider revoluționar din Angola.

Mai mulți regizori au început cu filme de scurtmetraj ce descriau viața în exil. *Africa pe Sena/ Afrique sur Seine* (1955), al lui Vieyra, realizat în timpul cât fusese la școala de film franceză IDHEC, lasă să se vadă influența neorealismului italian în felul în care portretizează viața cotidiană a studenților africani din Paris. *Negresa de.../ La Noire de...* (1966), al lui Sembène, prezintă nenorocirea unei femei aduse în Franța ca servitoare la bucătărie. Filmele lui Ecaré *Concert pentru un exil/ Concerto pour un exil* (1967) și *În cinstea noastră, Franța!/ À nous deux, France* (1970) sunt studii satirice despre africanii asimilați care imită obiceiurile franceze (**fig. 23.26**).

De asemenea, regizorii au luat ca subiect neocolonialismul. Filmul lui Sembène *Borom Sarret* (1963), adesea considerat primul film autohton al Africii negre, este un studiu tulburător despre o zi din viața unui căruțaș din Dakar. Lucrând într-o manieră cvasi-documentară și folosindu-se de monologul interior în *voice-over*, Sembène arată că independența nu a atenuat sărăcia și suferința Africii. *Mandatul/ Mandabi* (1968) este o comedie aspră despre tranziția culturală, în timp ce *Xala* (1974) se apleacă cu o ferocitate buñueliană asupra elitelor neocoloniale care exploatează masele pe care ar trebui să le reprezinte (**fig. 23.27**).

Criticile la adresa regimurilor coloniale au stat, de asemenea, la baza filmelor africane. *Zeul tunetului/ Emitai* (1972), al lui Sembène, prezintă ciocnirea dintre soldații francezi și un trib local în timpul celui de-Al Doilea Război Mondial. Insurecția anticolonială din Angola a fost dramatizată în filmul *Sambizanga* (1972), realizat de Maldoror, care prezintă întemnițarea unui lider revoluționar și lupta dusă de soția sa pentru a-l elibera (**fig. 23.28**). Atunci când fracțiunea marxistă din Angola a câștigat suveranitatea în 1975, aceasta a produs filme care rememorau războiul și făceau apel la populație pentru a sprijini noul regim. Alte popoare africane care au adoptat guvernări socialiste, precum Mozambic și Etiopia, au făcut filme care denunțau trecutul colonial.

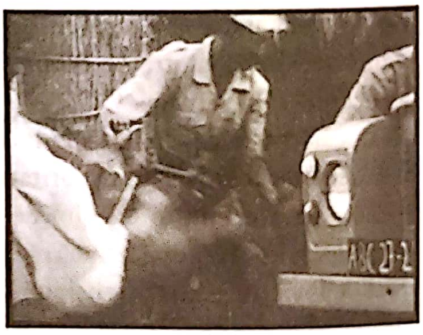
În anii 1970, cineaștii africani au căutat, de asemenea, să se întoarcă la originile culturilor lor. Ca pretutindeni în Lumea a Treia, culturile autohtone fuseseră mult timp ascunse sau distorsionate de imaginile occidentale. *Prețul unei alianțe/ La Rançon d'une alliance* (Congo, 1973), al lui Sébastien Kamba, urmărește efectele rivalității dintre clanuri din perioada de dinainte de venirea europenilor. *Un seceriș de trei mii de ani/ Mirt sost shi amit*, al lui Haile Gerima, prezintă încercările țăranilor de a răsturna un sistem funciar feudal.

Cel mai celebru film al acestei tendințe de întoarcere la origini este *Ceddo* (1977), al lui Sembène. Filmul prezintă ciocnirea dintre islamism, creștinism și tradițiile tribale autohtone. În desfășurarea maiestuoasă a răpirii unei prințese, filmul face uneori salturi în Senegalul din viitor (**fig. 23.29**).

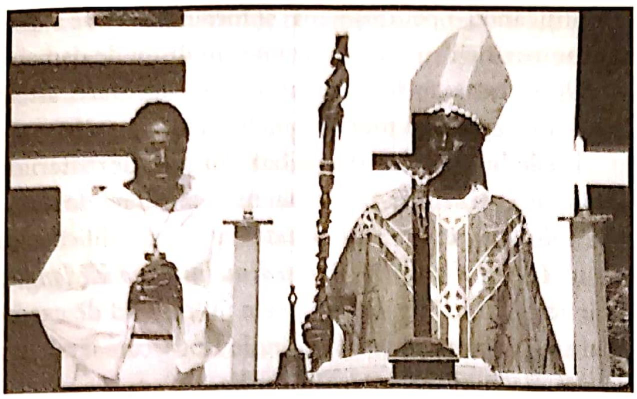
*Ceddo* este reprezentativ pentru cinematografia africană și din alt punct de vedere. Considerând povestirea orală drept o componentă importantă a culturii africane, mulți regizori au căutat să transpună subiectele, intrigile și tehnicile acesteia într-o expresie cinematografică. Sembène, de exemplu, adoptă în mod conștient rolul unui griot, povestitorul tradițional: „Adesea țăranul și muncitorul nu au timp să se

**23.26.** Africanii asimilați dansează, părând că ignoră condițiile de trai ale compatrioților lor, în *În cinstea noastră, Franța!*

**23.27.** În *Xala*, omul de afaceri purtând servietă se roagă de un *marabout* – un „vindecător cu puteri magice" – să-i redea potența.



**23.28.** *Sambizanga*: soțul protagonistei este ridicat de poliție. Ca mulți dintre cineaștii din Lumea a Treia, Maldoror folosește obiectivele cu focală lungă și filmarea din mână pentru a sugera înregistrarea documentară.



**23.29.** În *Ceddo*, o ceremonie catolică contemporană întrerupe povestea din secolul al XVII-lea, iar cârja episcopului se dezvăluie a fi un *samp* – un sceptru tribal.

oprească asupra detaliilor din viețile lor: le trăiesc și nu au timp să le pună cap la cap. În schimb, cineastul poate lega un detaliu de un altul și să alcătuiască o poveste. În zilele noastre nu mai există un povestitor tradițional și cred că cineastul îl poate suplini."[*]

Folosirea de către Sembène a tipologiilor (săracul, escrocul) și a anumitor subiecte (magia, schimbări bruște ale sorții) trimite la convențiile povestirilor din folclor. În *Ceddo*, aerul mitic al narațiunii și prezența unui griot care comentează evenimentele semnalează chiar mai puternic faptul că filmul trebuie luat drept o revizitare contemporană a tradiției orale.

În strânsă legătură cu concepția lui Sembène despre griot este libertatea comentariului de pe coloana sonoră. Propria sa voce domină *Borom Sarret*, vorbindu-le direct spectatorilor despre speranțele și deziluziile personajului. *Negresa de...* conține o scenă remarcabilă în care servitoarea analfabetă primește o scrisoare de la mama ei. Angajatorii săi francezi, preocupați de bunul propriu, încep să scrie în numele ei o scrisoare de răspuns. Îl vedem pe soț scriind o scrisoare banală și auzim protestul ei prin monologul interior (**fig. 23.30**). Jonglând între limba franceză și limba wolof, filmul lui Sembène accentuează ciocnirea dintre modernitate și tradiție.

Stilul lui Sembène a rămas mai aproape de realismul filmului comercial în comparație cu alți cineaști africani. Filmul lui Djibril Diop Mambéty, *Touki Bouki* (Senegal, 1973), cel mai avangardist film realizat pe continent în această perioadă, face referire la poveștile din folclorul african, bazându-se în același timp pe tehnici din cinemaul modernist european (**fig. 23.31**). La fel de experimental era și Med Hondo, care și-a realizat majoritatea filmelor în exil, la Paris. El a debutat într-o manieră suprarealistă, apropiată de Rocha, cu filmul *Soare O/ Soleil O* (1970), care portretizează un șomer african bântuit de viziunea unei revoluții de gherilă ce mătură întreaga Asie, Africă și America Latină. *Negroteii, vecinii voștri/ Les Bicots-négres, vos voisins* (1973) dezvăluie condițiile muncitorilor africani din Franța. Ambele filme folosesc tehnici de colaj similare cu cele utilizate în filmele politice moderniste din alte părți ale lumii, amestecând documentarul, ficțiunea realistă, animația, fotomontajele și adresarea directă (**fig. 23.32**).

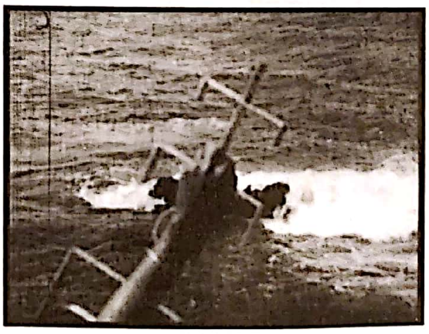
Hondo a fost unul dintre cei mai puternici susținători ai unei versiuni africane a celui de-Al Treilea Cinema. El cerea ca filmul să reflecte luptele politice ale maselor și să exprime diferențele culturale. „Timpul fizic al unui film arab sau african e diferit de al unui film occidental... Ține de un alt fel de a respira, de un alt fel de a spune o poveste. Noi, africanii, trăim odată cu timpul, pe când occidentalii fug mereu în urma lui."[**] Fiind la curent cu tradițiile cinemaului european și american, dar hotărâți să reprezinte aspecte

---

[*] În Noureddine Ghali, „An Interview with Sembene Ousmane", în John D.H. Downing, ed., *Film and Politics in the Third World* (New York: Autonomedia, 1987), p. 46.

[**] Abid Med Hondo, „The Cinema of Exile", în *ibid.*, p. 71.

**23.30.** *Negresa de...*: clișee coloniale contestate de monologul interior al servitoarei africane.



**23.31.** Activitățile sexuale ale protagonistei din *Touki Bouki* sunt juxtapuse cu pulsația oceanului.

**23.32.** În *Negroteii, vecinii voștri*, un narator face legătura între filmele western și colonizarea Africii.

centrale ale propriilor culturi, Hondo și contemporanii săi au susținut o abordare africană distinctivă a cinematografiei politice pe tot parcursul anilor 1970.

## China: Cinemaul și Revoluția Culturală

„Cinemaul revoluționar“ al Republicii Populare Chineze (RPC) a fost foarte diferit față de cel din alte părți ale Lumii a Treia. La fel ca în Cuba, un guvern comunist a controlat cinematografia. Însă în vreme ce ICAIC a încurajat experimentul, China a optat pentru o concepție dogmatică îngustă asupra cinemaului revoluționar.

După revoluția din 1949, producția cinematografică din RPC a oscilat între perioade de control strict din partea statului și perioade de liberalizare, așa cum s-a întâmplat și cu cinematografia sovietică postbelică (vezi Capitolul 18). La începutul anilor 1960 cineaștii aveau o oarecare libertate, dar în 1966 o schimbare ciudată a politicii a dus la o perioadă de represiune fără precedent.

Chiar dacă Mao Zedong a rămas conducătorul venerat al revoluției și președintele Partidului Comunist Chinez, el a ajuns să ocupe un loc marginal în elaborarea politicilor. Președintele RPC Liu Șao-ți și secretarul general al partidului Deng Xiaoping dețineau cu adevărat puterea. Aceștia au adoptat reforme, permițându-le agricultorilor anumite inițiative private, acordând prime muncitorilor productivi și impunând examene pentru admiterea la universitate. Mao, care susținea o egalitate totală și nu admitea niciun fel de întreprindere capitalistă, a încercat să recâștige controlul. El s-a hotărât să exploateze „cultul lui Mao“ pentru a distruge ierarhia partidului și a o reclădi cu adepți loiali.

În 1966, Mao a proclamat „marea revoluție culturală proletară“, un program de anvergură care a dominat societatea chineză tot deceniul următor. Cu sprijinul Armatei Populare de Eliberare, i-a epurat pe mulți dintre dușmanii lui și a preluat controlul asupra organului de presă central. În curând a ajuns să controleze Beijingul, însă, în alte părți, a apărut o mișcare de rezistență puternică. Atunci, Mao le-a solicitat elevilor de liceu și studenților din universități să formeze o armată de tineret, Gărzile Roșii. Sarcina lor era să atace și să umilească intelectuali, artiști, birocrați, profesori și orice alți susținători ai gândirii „occidentale“.

În scurt timp, Gărzile Roșii au închis școlile și universitățile. Studenții au incendiat biblioteci și au făcut ravagii în muzee. Gărzile Roșii au cutreierat țara, identificându-i pe „dușmani“ și forțându-i să se supună „autocriticii“ în fața unor mari mulțimi de oameni. Unele victime au fost torturate sau executate; altele s-au sinucis sau au murit în închisoare.

Ideile lui Mao au stat la baza tuturor dezbaterilor. În librării nu se mai găsea nimic în afară de scrierile sale. Fragmente din acestea au fost publicate cu titlul *Citate din operele președintelui Mao Zedong*, o „cărticică roșie“ tipărită în peste un miliard de exemplare și fluturată cu zel de Gărzile Roșii, care îi puneau în practică politicile.

Mao considera că țăranii neinstruiți erau cetățenii revoluționari ideali. Prin urmare, sute de mii de orășeni au fost trimiși în cooperative agricole pentru a presta munci manuale și a trăi în cămine cu condiții rudimentare. După acest proces de „reeducare“, cetățenii trebuiau să se întoarcă acasă, însă mulți dintre ei au murit la țară.

Până la finalul anilor 1960, partidul era format aproape în întregime din maoiști. Liu fusese arestat și a murit mai apoi în închisoare; Deng a fost exilat la țară. Câștigând controlul, Mao a creat însă haos. Unele regiuni erau devastate de conflicte armate. Pentru a restabili ordinea, Mao a întors Armata Populară de Eliberare împotriva Gărzilor Roșii, mulți dintre membrii acestora ajungând la rândul lor să facă lungi stagii de „reabilitare“ la țară.

În timpul Revoluției Culturale artele au fost controlate cu strictețe. Soția lui Mao, Jiang Qing, a făcut parte dintr-un grup de înalți demnitari, denumiți mai târziu „banda celor patru“, care a preluat comanda în domeniul cultural. O actriță de film minoră în anii 1930, Jiang a dirijat crearea unui cinema maoist.

Primul pas pe care l-a făcut a fost să oprească industria de film. A fost singura dată în istoria filmului când un guvern pur și simplu a retras filmele de lungmetraj din circulație. Toate filmele străine, precum și filmele chineze realizate înainte de 1966, au fost interzise, iar între 1966 și 1969 nu a mai fost lansat niciun lungmetraj chinezesc. Publicul a continuat să meargă la cinema, însă putea vedea numai jurnale de actualități, care constau în cea mai mare parte în înregistrări cu Mao trecând în revistă trupele sau participând la defilări.

Jiang și asociații săi au căutat o abordare acceptabilă din punct de vedere ideologic pentru filmul de ficțiune. Genul pe care l-au consfințit a fost numit „filmul-spectacol revoluționar model“. Astfel de filme erau versiuni ale unor spectacole de scenă care îmbinau o variantă modernizată a operei din Beijing (una dintre formele artistice preferate ale lui Mao), o formă de balet oarecum tradițională și teme militare revoluționare. Acestea au fost singurele tipuri de lungmetraje realizate între 1970 și 1972 și doar șapte au fost lansate. Filmele de tip spectacol revoluționar model au fost proiectate încontinuu. Lipsiți de orice alt tip de divertisment, spectatorii le-au revăzut la nesfârșit; dacă le evitau, angajamentul lor față de maoism putea fi pus la îndoială.

Cel mai celebru dintre aceste filme-spectacol este *Detașamentul roșu de femei/ Hung se niang tse chiung* (1971, Pan Wenzhan și Fu Jie), o înregistrare a unui balet din 1964, care, la rândul său, era o adaptare a filmului din 1961 al lui Xie Xin (vezi *Îmbinând maoismul și tradiția*, din Capitolul 18). Baletul, pe o partitură realizată de un colectiv de compozitori, era despre un detașament de femei soldați care a luptat în războiul civil din China din anii 1930 și care a existat în realitate. Lipsa dialogurilor și acțiunile simple au făcut ca povestea să fie ușor de urmărit de către spectatorii de la sate. Personajele din *Detașamentul roșu de femei* reprezintă tipologii familiare în ficțiunile comuniste sovietice și chinezești: moșierul sadic, conducătorul de partid cel bun, eroina răzbunătoare care trebuie să învețe disciplina comunistă. Eliminând dezvoltarea psihologică, narațiunea se concentrează pe antrenamentul detașamentului pentru bătălia din momentul culminant. Dansatorii poartă poante și se urcă pe vârfuri, însă totodată flutură puști și arborează posturi agresive (**fig. 23.33**). Cineaștii chinezi nu au îmbrățișat niciodată abordarea de tip cinema direct, preferând să folosească metodele de studio bătătorite, ce amintesc de Hollywoodul anilor 1930. În *Detașamentul roșu*, spectacolul este filmat ca o scenă de teatru, fiind folosite decoruri și copaci artificiali.

În 1973 au început să fie realizate și alte tipuri de lungmetraje. Toate puneau în lumină teme politice și aveau personaje standard care transpuneau doctrina maoistă. De exemplu, *Rupând-o cu vechile idei/ Jue lie* (1975, Li Wenhua) ilustra concepția lui Mao conform căreia cerințele universitare stricte îi excludeau în mod nedrept pe țărani și pe muncitori. Un tânăr și entuziast decan al unei facultăți îi întâmpină pe studenții care își declară loialitatea față de regim. Când este întrebată dacă știe carte, o tânără cultivatoare de orez răspunde: „Președintele Mao este eliberatorul nostru“. Ea este admisă.

Revoluția Culturală a durat până după mijlocul anilor 1970. Pe măsură ce Mao devenea senil, banda celor patru i-a pus cu strictețe în practică politica. După moartea lui Mao, în septembrie 1976, Deng Xiaoping, care fusese reabilitat în 1973, a preluat controlul. Banda a fost arestată în octombrie 1976 și condamnată doi ani mai târziu.

Revoluția Culturală a devastat China. Este posibil ca până la un milion de oameni să fi murit în haosul creat. O generație a ratat șansa la educație, iar dezvoltarea industrială a stagnat. Și în cinematografie, Revoluția Culturală a creat ceea ce chinezii numesc „cei zece ani pierduți“. Abia la începutul anilor 1980 a fost vizibilă o redresare (vezi Capitolul 26).

Cu toate că filme politice activiste au continuat să fie realizate după jumătatea anilor 1970, tiermondismul militant a pălit. În America Latină grupurile insurgente au fost înfrânte. Masele nu erau mobilizate, iar regimurile militare terorizau populația. Unii regizori ai Cinema Nôvo, bolivianul Sanjinés și cineaștii chilieni și argentinieni au luat calea exilului. În Africa, majoritatea țărilor au recidivat la stadiul de state neocoloniale, conduse de partide autoritariste și de dictatori carismatici. Tiermondismul a contribuit adesea la formarea unei noi clase capitaliste, după cum au atras atenția și filmele lui Sembène și ale colegilor săi africani.

Revoluția Culturală a lui Mao a fost discreditată odată cu decăderea bandei celor patru, iar revelarea atrocităților comise de khmerii roșii a eliminat Cambodgia ca model viabil de socialism asiatic. Cea mai vizibilă activitate revoluționară asociată cu Lumea a Treia a devenit terorismul internațional, adesea finanțat de națiunile din Orientul Mijlociu.

Creșterea prețului petrolului în 1973 de către statele arabe producătoare de petrol a dat o lovitură zdrobitoare mai tuturor economiilor Lumii a Treia. Statele subdezvoltate au început să acumuleze datorii care aveau să le împovăreze și în secolul următor. După un deceniu de retorică revoluționară, majoritatea statelor Lumii a Treia au rămas nații agricole sărace, conduse de oameni de afaceri și figuri militare care cooperau cu puterile occidentale sau cu blocul sovietic.

**23.33.** Un amestec de balet tradițional și militarism maoist în scenele în care soldații se antrenează în *Detașamentul roșu de femei*.

## CINEMATOGRAFIA POLITICĂ ÎN LUMILE ÎNTÂI ȘI A DOUA

Cinematografia revoluționară nu s-a limitat la Lumea a Treia. Ea a avut corespondente și în statele dezvoltate. După cum am văzut (Capitolul 20), multe noi valuri europene și asiatice, precum Tânărul Cinema German și Noul Val Japonez, au avut o orientare critică sau de stânga. Agende revoluționare au apărut peste tot în anii 1960, iar cinematografiile Lumilor Întâi și a Doua au contribuit la formularea acestora.

### Europa de Est și URSS

**Primăvara de la Praga și consecințele sale** Prima transformare politică majoră din blocul sovietic a avut loc în Cehoslovacia. După lupte interne, în ianuarie 1968, reformatorul Alexander Dubček a preluat frâiele Partidului Comunist din Cehoslovacia. Dubček a încurajat dezbaterea, avansând chiar posibilitatea unui sistem pluripartidic. Până spre finalul lunii iunie, reforma plutea în aer. Mai mult de șaizeci de oameni de știință, artiști și savanți au semnat manifestul *Două mii de cuvinte*, cerând autogestionare muncitorească, criticând autoritarismul partidului și respingând comunismul de tip vechi.

Primăvara de la Praga a avut o influență imensă asupra culturii. „În ultimele săptămâni“, declara regizorul Jan Němec, „am fost cuprins de așa un sentiment de bucurie și de eliberare – poate nebunie –, încât nimic nu mă mai oprește“[*]. Filmele interzise în 1967 au fost lăsate să circule, iar regizorii Noului Val s-au simțit liberi să experimenteze.

Dar euforia a fost de scurtă durată. Pe 20 august 1968, URSS a ordonat ca 500 000 de soldați ai statelor Pactului de la Varșovia să invadeze Cehoslovacia. Oficialii guvernamentali au fost transportați la Moscova în cătușe. Cu sprijin sovietic, conservatorii au stopat reformele. În aprilie 1969, succesorul lui Dubček, Gustáv Husák, a supervizat „normalizarea“ – adică eliminarea reformelor din 1968 și pedepsirea cetățenilor rebeli. Mii de intelectuali și artiști au primit interdicție să scrie, să evolueze de scenă sau să predea. În decurs de doi ani, aproape 200 000 de cehoslovaci au emigrat.

Oficialii au interzis orice film care emana spiritul de critică socială al Primăverii de la Praga. Un exemplu grăitor îl constituie *Ciocârliile pe sârmă/ Skrivánci na niti*, al lui Jirí Menzel. Menzel se consacrase deja la nivel internațional cu *Trenuri bine păzite/ Ostře sledované vlaky* (1966) și *Vară capricioasă/ Rozmarné Léto* (1967; vezi *Noul Val Cehoslovac*, din Capitolul 20). *Ciocârliile pe sârmă* e plasat în 1948, când, după cum ne informează un intertitlu ironic, clasa muncitoare a preluat puterea în Cehoslovacia. Specialiști, intelectuali și chelneri sortează acum deșeuri la groapa de fier vechi. Menzel îmbină comedia, povestea de dragoste și satira în stilul său subtil. În secvența de început, protagonistul și protagonista interpretează, pentru un reportaj de actualități regizat, muncitori socialiști loiali; afișe și panouri ostentative ascund groapa de fier vechi din spatele lor (**fig. color 23.1**). Finalizat în 1969, *Ciocârliile pe sârmă* nu a primit dreptul de difuzare, fiind acuzat de „dispreț la adresa clasei muncitoare“ și atrăgându-i lui Menzel suspendarea timp de cinci ani.

Normalizarea a impus schimbări în industria de film cehoslovacă. Sistemul unităților de producție a fost abolit, iar controlul a fost exercitat din nou în mod centralizat. Unul dintre directorii studiourilor a fost trimis la închisoare. Noul regim a cerut ca temele politice să fie abordate într-o manieră pozitivă, eroică – o întoarcere la realismul socialist. După cum era de așteptat, oficialii au condamnat înclinația spre experiment și „pesimism“ a Noului Val. În 1973, patru filme ale Noului Val lansate anterior, printre care *Balul pompierilor/ Hoří, má panenko!* și *Despre ospăț și oaspeți/ O slavnosti a hostech*, au fost interzise.

Atacurile au distrus Noul Val Cehoslovac. Mulți dintre regizorii cei mai buni au emigrat. Miloš Forman plănuise să plece de dinainte, însă Jan Němec, Ivan Passer, Ján Kadár și alții au fost alungați de măsurile represive. Celor mai mulți dintre regizorii Noului Val care au rămas în țară nu li s-a mai permis să lucreze până la mijlocul anilor 1970. De exemplu, Věra Chytilová, regizoarea filmelor *Despre altceva/ O něčem jiném* (1963) și *Margarete/ Sedmikrásky* (1966), a reușit să realizeze fantezia modernistă *Fructul paradisului/ Ovoce stromů rajských jíme* (1970) înainte ca noul îngheț să se instaleze. În următorii șase ani a propus scenarii și a căutat proiecte. A fost amânată, nu i s-a dat aprobarea de a participa la festivaluri din străinătate și, în cele din urmă, a fost etichetată drept „elitistă“ și „neangajată“[**]. Abia după ce Chytilová i-a adresat o scrisoare președintelui Husák, în care îi acuza pe oficialii culturali de sexism și că nu respectă legile, i s-a permis în 1976 să-și reia activitatea.

---

[*] În Tomáš Mottl, „Interview with Jan Nemeć“, în *The Banned and the Beautiful: A Survey of Czech Filmmaking, 1963–1990* (New York: Public Theatre, 15 iunie–5 iulie 1990), p. 46.

[**] Vera Chytilová, „I Want to Work“, *Index on Censorship* 5, nr. 2 (vara 1976), pp. 17–20.

Timp de câteva luni a părut că reforma democratică putea transforma o societate comunistă, însă invazia a dezvăluit ceea ce avea să fie cunoscut ca „doctrina Brejnev" – URSS avea să intervină în oricare stat satelit ce dădea semne de nesupunere. Rebeliunea de la Praga a dovedit că discuțiile libere pot duce la tulburări politice, astfel că majoritatea regimurilor comuniste au oprit procesul de liberalizare început la mijlocul anilor 1960.

În paralel, și în Iugoslavia tentativele de liberalizare s-au soldat cu un eșec. În Zagreb intelectualii au lansat critici la adresa comunismului de tip sovietic încă de la începutul anilor 1960. În același timp, Comitetul Central al partidului iugoslav a cerut reforme economice. În timpul evenimentelor din Mai '68 studenții au ocupat Universitatea din Belgrad. Tito a intervenit pentru a opri greva și represiunile statului s-au intensificat. Până în 1972, mișcarea naționalistă croată în ascensiune a instigat guvernul să aresteze, să judece și să elimine disidenții politici.

Cultura cinematografică iugoslavă de la finalul anilor 1960 semăna izbitor de mult cu aceea din Europa de Vest. Noul Film Iugoslav, având o dimensiune politică și erotică explicită, a înfuriat facțiunile conservatoare. *Ambuscada/ Zaseda* (1969), al lui Žika Pavlović, și *Cătușele/ Lisice* (1969), al lui Krsto Papić, găseau urme ale trecutului stalinist ce persistau în prezent, în vreme ce *Maestrul și Margareta/ Il maestro e Margherita* (1972), al lui Aleksandar Petrović, compara atacurile asupra cinematografiei contemporane cu cele din perioada stalinistă. Ediția din 1970 a Festivalului de Film de la Zagreb a avut tema „Sexualitatea ca efort de a atinge un nou umanism". Întrucât presiunile au crescut după 1968, criticile oficiale au etichetat Noile Filme ca „filme negre", din cauza „defetismului" și „nihilismului" lor.

Dušan Makavejev a dat cel mai scandalos film negru al epocii – *WR: Misterele organismului/ WR: Misterije organizma* (1971). Ca și operele sale precedente, filmul jonglează cu filmări de actualități, fragmente din filme de ficțiune mai vechi și o poveste; totodată este, în mod esențial și explicit, despre sex. Biografia lui Wilhelm Reich, un psihanalist și teoretician radical al sexualității, este îmbinată cu filmări în stilul cinemaului direct ce prezintă practici erotice de ultimă modă din Statele Unite ale Americii, reportaje despre revoluția chineză și o poveste grotescă despre Milena, o femeie care consideră că „comunismul fără dragoste liberă este ca un priveghi la cimitir". *WR* ilustrează în mod exemplar caracterul ireverențios al contraculturii, nu în ultimul rând prin juxtapunerile sale menite să contrarieze (**fig. 23.34, 23.35**). Sugerând că libertatea erotică ar putea revitaliza marxismul, Makavejev se lansa într-un atac frontal la adresa pudibonderiei comuniste.

La începutul anilor 1970, guvernul a refuzat să acorde dreptul de difuzare pentru *WR*, *Maestrul și Margareta* și alte filme negre. Petrović, care obținuse faima internațională cu *Am întâlnit țigani fericiți/ Skuplajači perja* (1967), a fost forțat să renunțe la postul său de la Academia de Film din Belgrad. Partidul i-a exclus din rândurile sale pe Makavejev și Pavlović; Makavejev s-a alăturat găștii de regizori hoinari din Europa de Est aflați în exil.

Cinematografia din Polonia a fost supusă represiunilor guvernamentale la fel ca aceea din Cehoslovacia, însă și-a revenit mai ușor. În primăvara lui 1968, guvernul polonez dezbătea necesitatea unei reforme economice. În luna mai, o revoltă izbucnită la Universitatea din Varșovia a fost suprimată. Sistemul de producție cinematografică al unităților de creație, care fusese operativ de la mijlocul anilor 1950, a fost înlocuit de o organizare centralizată. Personalități care se bucurau de o mare apreciere, precum Aleksander Ford, au fost înlăturate din posturile de răspundere.

Cu toate acestea, după grevele muncitorilor de la începutul anilor 1970, ștabul partidului Władysław Gomułka a fost înlocuit de o conducere mai concesivă.

**23.34.** *stânga* Impertinență calculată în *WR* al lui Makavejev: într-un fragment preluat dintr-un lungmetraj de ficțiune care a contribuit la cultul lui Stalin, conducătorul declară că URSS va îndeplini moștenirea lui Lenin. Acesta este urmat de…

**23.35.** *dreapta* … un cadru cu un pacient căruia i se administrează electroșocuri.

Atmosfera mai liberă a reanimat cinemaul polonez. Au fost reînființate unitățile de producție, iar în cadrul acestora cineaștii au avut chiar mai mult control decât înainte. Un cinema bazat pe surse literare a câștigat de partea sa publicul și a consolidat unitățile de producție. Andrzej Wajda a ajuns din nou să ocupe poziția centrală în cinemaul polonez cu *Peisaj după bătălie/ Krajobraz po bitwie* (1970), *Nunta/ Wesele* (1972) și *Pământul făgăduinței/ Ziemia obiecana* (1975). Au apărut noi cineaști talentați, cel mai de seamă fiind Krzysztof Zanussi, un fost student la fizică, ce și-a pus cunoștințele științifice în slujba dramelor contemporane prezentate în *Structura cristalului/ Struktura kryształu* (1969), *Iluminare/ Iluminacja* (1972) și *Bilanț trimestrial/ Bilans kwartalny* (1974).

Alte cinematografii est-europene au înflorit după finalul invaziei. România, care avea doar legături slabe cu URSS, a cunoscut o perioadă de liberalizare la finalul anilor 1960. A fost permis un grad mai mare de experimentare, iar la începutul anilor 1970 au fost înființate unități de producție descentralizate. Guvernul bulgar a creat un sistem de unități de producție în 1968, iar trei ani mai târziu a instaurat o nouă administrație în industria cinematografică. Cel mai renumit film național a fost *Iconostas/ Ikonostas* (1969), care semăna oarecum cu *Andrei Rubliov* al lui Andrei Tarkovski, prin trimiterile la arta populară și cea religioasă. După 1971, cinematografia bulgară a cunoscut o renaștere, iar mai multe filme au obținut recunoașterea internațională.

Însă, după Primăvara de la Praga, Ungaria a fost cea care a trecut în prim-planul cinematografiei est-europene. Reformele economice realizate la finalul anilor 1960 au fost menținute, iar planificarea descentralizată și economia mixtă au fost păstrate până la mijlocul anilor 1970. În continuare, în Ungaria a fost creat un cinema critic politic, iar cele patru unități de producție au realizat fiecare aproximativ cinci filme pe an. Deoarece regizori precum Miklós Jancsó, Márta Mészáros și István Szabó au fost strâns racordați la tendințele occidentale, aceștia sunt discutați mai încolo în acest capitol.

**Disidență și stagnare în URSS** Deși nu a existat o „Primăvară de la Moscova“, începutul anilor 1960 a dat naștere unui soi de mișcare de tineret în URSS. Studenții au examinat istoria comunismului și au dezbătut conduita partidului. Scriitorii au făcut să circule articole și cărți în regim samizdat (copiate și distribuite pe sub mână). Când tancurile sovietice au intrat în Cehoslovacia, protestatarii au umplut Piața Roșie.

Confruntându-se cu o economie în declin și un conflict cu China, secretarul general al Partidului, Leonid Brejnev, a căutat să detensioneze relațiile cu Occidentul, însă în interiorul granițelor a tratat cu duritate orice formă de disidență. Creștinii și intelectualii au fost trimiși la închisoare sau în spitale de boli mintale. Comitetul pentru Drepturile Omului, condus de fizicianul Andrei Saharov, a fost în permanență subminat de poliția politică. În 1970, Aleksandr Soljenițîn a câștigat Premiul Nobel pentru literatură, dar când romanul său *Arhipelagul Gulag* (1973) a dezvăluit ororile din lagărele staliniste, acesta a fost deportat.

În cinematografie producția anuală a fost, în medie, de 130 de lungmetraje. Însă un nou îngheț a impus revenirea la realismul socialist, redenumit „realism pedagogic“. Muncitorii vânjoși din fabrici și eroii din Al Doilea Război Mondial reveneau pe ecran. Unii dintre regizorii mai idiosincrazici ai Noului Val, cum era Vasili Șukșin, au realizat adaptări cinematografice șlefuite. La finalul anilor 1960, Andrei Koncealovski a propus un film despre Che Guevara, dar și el s-a orientat către surse sigure.

Pe de altă parte, în republicile uniunii, naționalismul profund antirusesc a determinat apariția unui „cinema poetic“. Lirismul rural al lui Aleksandr Dovjenko le-a oferit cineaștilor un precedent stăruitor (vezi *O nouă generație: regizorii Mișcării de montaj*, din Capitolul 6). *Pirosmani* (1969), al lui Gheorghi Șenghelaia, folosea genul biografiei de artist în portretizarea unui pictor popular, un subiect ce conținea conotații naționaliste, dar care justifica totodată experimentul în compoziția abstractă a cadrelor (**fig. color 23.2**). Abordări similare se găseau și în filmul ucraineanului Iuri Ilienko *Pasărea albă cu pene negre/ Belaia ptita s ciornoi otmetin* (1972) și în filmul lui Otar Iosseliani *Pastorala/ Pastorali* (1977).

Alți doi regizori asociați cu această tendință poetică au ajuns centrali în noul cinema sovietic. *Andrei Rubliov*, al lui Andrei Tarkovski, interzis în 1966, a avut premiera la Paris în 1969. După ce a fost aclamat pe scară largă în străinătate, a fost lansat și în URSS. Între timp, Tarkovski finalizase al treilea lungmetraj al său, *Solaris/ Soliaris* (1972), promovat intens ca răspuns al Rusiei la *2001: Odiseea Spațială/ 2001: A Space Odyssey* (vezi *Spre un cinema de artă american*, din Capitolul 22). Descrierea ambiguă a deziluziilor protagonistului e motivată de premisa călătoriei spațiale, însă pasajele de contemplare mistică sunt tipic tarkovskiene: ierburi ce se unduiesc pe sub apă, o autostradă fără sfârșit, uimitoarele imagini din final (**fig. 23.36**). Tarkovski a vrut să evite să atribuie un mesaj ideologic: „Imaginea nu stă într-un *înțeles* exprimat de regizor, ci este o întreagă lume reflectată ca într-o picătură de apă"*.

Reflectarea lumii artistului este dusă la extrem în *Oglinda/ Zerkalo* (1975), un amestec poetic de amintiri din copilărie, filmări documentare și imaginar fantastic. În timp ce vocea lui Tarkovski recită din afara cadrului din poeziile tatălui său, camera glisează printr-o încăpere, trecând de la o pisică ce lipăie niște lapte vărsat pe masă la mama care stă la fereastră și privește înlăcrimată ploaia. Un hambar arde sub o ploaie torențială; un bărbat aproape că este răsturnat într-un peisaj vântos; o femeie levitează (**fig. 23.37**). În timp ce mai convenționalul film al lui Nikita Mihalkov *Sclava iubirii/ Raba liubvi* (1976) se bucura de un succes mondial, autoritățile sovietice au decretat *Oglinda* drept incomprehensibil și i-au organizat o lansare restrânsă și neprofitabilă.

Serghei Paradjanov rămâne cel mai viu exemplu al felului în care dimensiunea personală a devenit politică în cinemaul sovietic. După ce lungmetrajul său ucrainean *Umbrele strămoșilor uitați/ Teni zabitih predkov* (vezi *Tânărul Cinema Sovietic*, din Capitolul 20) a obținut un succes internațional, Paradjanov s-a folosit de nou câștigata sa faimă pentru a protesta împotriva felului în care sunt tratați disidenții. În 1968, a fost arestat sub acuzația de „naționalism ucrainean"; după eliberare, a fost transferat la studioul din Armenia, unde a realizat *Culoarea rodiei/ Sayat Nova*.

Deși scenariul este bazat pe viața poetului armean Sayat Nova, prologul ne transmite că filmul nu va fi o biografie convențională. Cadre lungi prezintă personaje, animale și obiecte în tablouri frontale imobile (**fig. color 23.3**). Montajul este folosit doar pentru a lipi între ele cadrele sau pentru a schimba brusc încadratura portretelor statice. Mizanscena filmului prezintă imaginarul poetic al lui Sayat Nova: cărți îmbibate cu apă ținute deschise la uscat pe acoperișuri, covoare ce sângerează în timp ce sunt spălate, pene de găină care se împrăștie peste poetul muribund. Chiar dacă stilul lui Paradjanov diferă drastic de cel al lui Tarkovski, ambii regizori contemplă felul în care texturile obiectelor se modifică în timp.

**23.36.** În *Solaris*, protagonistul îngenunchează în fața tatălui său, moment în care aparatul de filmat începe să se retragă într-o perspectivă ce sugerează privirea lui Dumnezeu.

*Culoarea rodiei* a fost, probabil, filmul cel mai șocant de experimental realizat în URSS după finalul anilor 1920. Filmul a fost imediat închis în depozit, totuși o versiune scurtată și revizuită a obținut o distribuție restrânsă în 1971. Interzicându-i-se să mai regizeze, Paradjanov a ripostat. Acesta a scris un pamflet despre problemele întâmpinate de el și despre problemele cinematografiei sovietice, în general. În 1974 a fost condamnat pentru homosexualitate, trafic cu obiecte de artă furate și „instigare la suicid". A fost osândit la câțiva ani de muncă silnică.

În blocul estic, doctrina realismului socialist îi forța pe artiști să se pună în slujba societății – sau mai degrabă în slujba reprezentantului acesteia, Partidul Comunist. Cei mai importanți regizori est-europeni, precum Chytilová, Jancsó și Makavejev, considerau că viziunile lor erau în acord cu o anumită concepție socialistă, chiar dacă această concepție nu era favorizată la momentul respectiv. Însă cinemaul poetic al lui Tarkovski și Paradjanov prezenta viziunea artistului ca fiind independentă față de orice nevoi ale colectivității. Filmele lor profund personale au contestat cu

**23.37.** *Oglinda*: enigma memoriei și fanteziei.

---

* Andrei Tarkovski, *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema*, trad. Kitty Hunter-Blair (Londra: Faber, 1989), p. 110.

îndrăzneală dogma sovietică și au conținut ecouri ale unor tendințe din Occident care căutau eliberarea politică în imaginația neconstrânsă a individului.

## Cinemaul politic din Vest: o cultură contestatară

Anul Primăverii de la Praga, 1968, a marcat, de asemenea, apogeul protestelor sociale în țările occidentale. La fel ca în Lumea a Treia, și în Europa de Est tinerii au jucat un rol-cheie.

La mijlocul anilor 1960, mulți studenți chestionau autoritatea și respingeau valorile politice tradiționale. Noua Stângă, o mișcare diversă care propunea o alternativă la marxismul sovietic ortodox, a apărut în America de Nord și Europa. Și ceea ce s-a numit contracultură, o asociere de diverse stiluri de viață alternative, s-a aliat uneori cu forțele ce luptau pentru schimbare politică. Ambele mișcări au fost alimentate de Războiul din Vietnam, care a luat amploare după ce avioanele Statelor Unite ale Americii au început să bombardeze țara în 1965. În anii care au urmat, activiștii au protestat împotriva războiului, opunându-se recrutării, ocupând clădirile universităților și luptându-se cu poliția.

Au mai apărut și alte mișcări sociale. Una dintre ele a fost Black Power, care a căutat să meargă dincolo de tacticile nonviolente adoptate de mișcarea pentru

### ACTIVITATEA CINEMATOGRAFICĂ ÎN TIMPUL EVENIMENTELOR DIN PARIS DIN LUNA MAI

Cultura cinematografică franceză a fost profund implicată în tulburările din 1968. La începutul lunii februarie, guvernul a încercat să-l înlăture pe Henri Langlois din funcția de curator al Cinematecii Franceze. Resnais, Truffaut, Godard, Bresson, Chabrol și alții au coordonat demonstrații la care au participat sute de cineaști. Pe 14 februarie, 3 000 de persoane care manifestau în sprijinul lui Henri Langlois s-au ciocnit cu poliția. Datorită presei care a scris pe larg pe această temă și a amenințărilor din partea companiilor de film, Langlois a fost repus în funcție.

În timpul desfășurării protestelor din mai, Godard a condus inițiativa de suspendare a Festivalului de Film de la Cannes, determinându-i pe demonstranți să ocupe sălile de cinema. Truffaut le-a cerut tuturor să sprijine evenimentele din Paris: „Universitățile sunt ocupate! Fabricile sunt ocupate! Gările sunt ocupate! Este o acțiune politică de o amploare fără precedent! Și vreți ca această mișcare să se oprească la ușa festivalului?... Trebuie să existe solidaritate!"[*] După ce Godard și Truffaut au oprit o proiecție ținând cortina închisă, Festivalul de Film de la Cannes a fost sistat.

În Paris, studenții școlii de film de stat IDHEC au început rapid să realizeze reportaje și cine-tratate (vezi *Cinemaul angajat: producțiile colective și filmele militante*, din acest capitol). Fenomenul a luat amploare datorită faptului că cineaștii și cinefilii au lansat o critică a filmului produs sub regimul capitalist. Un număr mare de profesioniști din cinema au fondat États Généraux du Cinéma (Stările Generale ale Cinematografiei – EGC). EGC urmărea să creeze un sistem francez alternativ de producție, distribuție și exploatare. Membrii săi, mulți dintre ei tehnicieni și proiecționiști, au intrat în grevă „pentru a denunța și distruge structurile reacționare ale unui cinema care a devenit o marfă"[**].

EGC a cerut ca industria cinematografică să devină o proprietate publică, ca muncitorii să aibă control asupra producției, să fie abolită cenzura și să fie eliminată instituția guvernamentală Centrul Național al Cinematografiei (vezi *Industria își revine*, din Capitolul 17). EGC a pregătit mai multe proiecte în care au fost implicați Malle, Resnais și alte personalități influente și a elaborat planuri pentru înființarea de unități de producție autonome (asemănătoare celor din Europa de Est), care ar fi putut realiza proiecte necomerciale. Membrii săi au subliniat, de asemenea, necesitatea de a-i educa pe spectatori pentru a privi filmele în feluri noi.

Pe parcursul lunilor mai și iunie, EGC a organizat ședințe. S-a transformat rapid într-o cooperativă cinematografică, care în următorii doi ani a produs documentare. Dar, fără ajutorul statului, planurile ambițioase ale EGC erau imposibil de implementat. Când Charles de Gaulle a recâștigat puterea, majoritatea personalului din domeniul cinematografic s-a întors la lucru, ca de obicei. În iulie, mulți dintre cineaștii implicați în EGC au format Société des Réalisateurs (Societatea Realizatorilor), care și-a asumat ca obiectiv apărarea libertății artistice. Dincolo de aceasta, mișcarea din Mai '68 a dat naștere unui angajament politic pe termen lung, unui „cinema paralel" militant și unor structuri alternative de producție și distribuție.

---

[*] În Alomée Planel, *40 Ans de festival: Cannes, le cinéma en fête* (Paris: Londreys, 1987), p. 142.

[**] Citat în Sylvia Harvey, *May '68 and Film Culture* (Londra: British Film Institute, 1978), p. 123.

drepturile civile din SUA. Panterele Negre (The Black Panthers), înființată în 1966, a promovat o luptă militantă împotriva rasismului, încorporând totodată programe prin care ofereau hrană și adăpost persoanelor din comunitate. Tot în această perioadă s-au consolidat și mișcările pentru eliberarea femeilor și pentru drepturile homosexualilor/lesbienelor.

Spre finalul anului 1967, mai multe mișcări sociale de protest au convers. Au început doi ani de tumult politic de o intensitate care nu mai fusese înregistrată în Occident de la Al Doilea Război Mondial. Evenimentele din 1968 i-au făcut pe mulți să creadă că societatea vestică se afla în pragul unei revoluții sociale.

În acel an, universitățile din Spania, Germania, Anglia, Italia și Japonia au fost zguduite de demonstrații, multe dintre acestea transformându-se în lupte cu poliția. Ciocniri similare au avut loc în sute de campusuri americane. Revolta politică s-a întețit după ce Martin Luther King Jr. și Robert Kennedy au fost asasinați.

Evenimentele din Paris din primăvara lui 1968 au fost reprezentative în ceea ce privește energia radicală și frustrarea din epocă. Studenții, nemulțumiți de partidele oficiale de stânga, s-au împărțit în facțiuni maoiste sau troțkiste. Studenții au încercat să confrunte administrațiile universitare la Nanterre și Sorbona, însă au fost întâmpinați cu gaze lacrimogene și bastoane. După aceasta, jumătate de milion de studenți au ieșit în stradă, universitățile au fost ocupate și zece milioane de cetățeni francezi au intrat în grevă în semn de solidaritate. În timpul revoltei din 1968, cultura cinematografică franceză a plonjat în politica radicală (vezi *Activitatea cinematografică în timpul evenimentelor din Paris din luna mai*, din acest capitol).

Evenimentele din Mai i-au făcut pe mulți să creadă că guvernul lui de Gaulle ar putea cădea la alegerile din iunie, dar a câștigat detașat. Viața și-a reintrat în rutină, în timp ce guvernul a luat măsuri dure împotriva grupurilor de extremă stânga.

În aprilie 1970, extinderea războiului din Vietnam în Cambodgia de către președintele Richard Nixon a declanșat un nou val de proteste în Statele Unite ale Americii. Aproape 400 de universități au intrat în grevă, în multe campusuri studenții au incendiat clădirile ROTC*, iar șaisprezece state au convocat Garda Națională. Doi studenți au fost împușcați și omorâți la Jackson State University din Mississippi, și alți patru au fost omorâți la Kent State University din Ohio.

Însă mișcarea radicală ajungea deja să-și piardă unitatea. Până în 1970, în majoritatea țărilor, studențimea de stânga a eșuat să se racordeze la problemele clasei muncitoare. În Statele Unite ale Americii, Panterele Negre și Noua Stângă s-au despărțit. Multe feministe, homosexuali și lesbiene au considerat Noua Stângă opresivă și și-au format propriile organizații. În 1969 și 1970, unii radicali, convinși că doar violența ar putea învinge „sistemul", au format organizații teroriste, precum The Weathermen în SUA, Brigăzile Roșii (Brigate Rosse) în Italia sau Rote Armee Fraktion (numit și grupul Baader-Meinhof) în Germania. Luând adesea ca model gherilele din Lumea a Treia, aceste grupări au adus în anii 1970 în capitalele occidentale atacuri cu bombe, răpiri și asasinate politice.

Mișcările politice radicale și-au pierdut treptat autoritatea, pe măsură ce ideile Noii Stângi ajungeau să fie încorporate în politica partidelor socialiste și comuniste oficiale. Excesele Revoluției Culturale chineze și revelațiile din *Arhipelagul Gulag* al lui Soljenițîn sugerau că comunismul tinde în mod natural spre o conducere totalitară. Odată ce clasa de mijloc a ajuns să controleze democrațiile occidentale, a devenit tot mai evident că schimbarea socială putea fi realizată mai degrabă prin activismul la firul ierbii, orientat spre probleme specifice.

Astfel, militantismul de la finalul anilor 1960 s-a transformat în micropolitică. Activiștii s-au concentrat pe anumite stiluri de viață și probleme specifice – cooperative, comune, mișcările de ocupare a imobilelor nelocuite („squatters' movements") și mișcarea ecologistă. „A lucra în interiorul sistemului" a încetat să mai fie un reproș. În Germania, persoanele de stânga au adaptat o formulare maoistă, reclamând schimbarea socială prin „marșul cel lung prin instituții".

Creșterea în amploare a mișcărilor homosexualilor și lesbienelor a demonstrat că energiile radicale pot schimba situații concrete. În 1969, homosexualii din New York au opus rezistență unui raid al poliției la Stonewall Inn. Pe toată perioada dintre 1969 și 1973, activismul homosexualilor și al lesbienelor a înflorit în Marea Britanie, Canada, Australia, Germania de Vest și Franța. Grupurile au schimbat legile și au modificat percepțiile cu privire la homosexualitate.

În anii 1970, temele mișcării de eliberare a femeilor s-au extins în mișcarea feministă. Unele participante sperau să se ajungă la o restructurare radicală a conștiinței sociale, pe când altele căutau să obțină pas cu pas progresul spre egalitate și dreptate. Feministele italiene au contribuit la liberalizarea legilor în privința divorțului, în timp ce pe cuprinsul Europei și Americii de Nord grupuri similare au modificat legile privind avortul. În țară după țară, adăposturile pentru femei, clinicile, serviciile de consiliere juridică, centrele de îngrijire a copiilor și librăriile au creat o „cultură a femeilor“ alternativă.

---

* Reserve Officers' Training Corps (ROTC) – program derulat în campusurile universitare din SUA, ce organizează antrenamente militare și oferă ajutor financiar studenților care se angajează să devină ofițeri în armata americană după finalizarea studiilor. (n.t.)

În general, atât radicalismul militant de la finalul anilor 1960, cât și micropolitica anilor 1970 au schimbat poziții fundamentale. Obiectivele universităților, inegalitățile sociale și sexuale în democrațiile occidentale și chestiunile legate de orientarea sexuală au ajuns în conștiința publică așa cum nu se mai întâmplase înainte.

Cineaștii au participat energic la politizarea culturii. De la finalul anilor 1960 până la mijlocul anilor 1970 au apărut trei mari tendințe. Prima dintre ele, *cinemaul angajat*, s-a aliniat fără compromisuri la schimbarea socială revoluționară. Scopul său era unul explicit propagandistic, iar genul său predilect a fost documentarul. În al doilea rând, pe lângă cinemaul angajat, a apărut un *modernism politic*. Această tendință, o consecință a cinematografului de artă postbelic și al modelor din Lumea a Treia, precum Cinema Nôvo (vezi Capitolul 20), a creat o estetică radicală, care a îmbinat politica de stânga cu forme și stiluri inovatoare. Iar în al treilea rând, chiar și filmul de ficțiune comercial și cinemaul de artă convențional au purtat semnele schimbării culturii politice.

**Cinemaul angajat: producțiile colective și filmele militante** În anii 1960 și la începutul anilor 1970, a apărut un cinema angajat politic, preocupat de probleme sociale concrete și pledând pentru schimbări sociale radicale cu o convingere nemaiîntâlnită din anii 1930. Câte un proiect putea fi finanțat de vreo organizație politică, cum a fost cazul filmului *Soldatul în iarnă/ Winter Soldier* (SUA, 1972), susținut financiar de Veteranii din Vietnam Împotriva Războiului (Vietnam Veterans Against the War). Uneori un cineast pe cont propriu sau un grup mic putea să strângă finanțare din donații; așa s-a întâmplat cu seria de filme realizată de Noriaki Tsuchimoto despre dezastrul ecologic de la Minamata, din Japonia (de exemplu, *Minamata: Victimele și lumea lor/ Minamata: Kanja-san to sono sekai*, 1972). În cazuri rare, producători independenți au asigurat finanțare pentru opere radicale. În Franța, compania lui Marin Karmitz, MK Productions, a sprijinit cinemaul militant începând cu 1964.

Caracteristică epocii a fost încercarea de a crea colective de cineaști. Cineaștii militanți se adunau laolaltă și lucrau în subgrupuri la proiecte separate. Cinema Action și Berwick Street Collective din Marea Britanie, Colletivo di Cinema Militante din Italia, Atelierul din Danemarca, Noul Film din Suedia, Fugitive Cinema din Belgia, Grupul celor 6 din Grecia, Kartemquin, cu sediul în Chicago, și alte grupuri au folosit modul de producție colectiv. Adesea, chiar structura colectivă a grupului întruchipa idealurile de stânga ale egalității și responsabilității comune.

Un prototip pentru colectivele de cineaști angajați l-a reprezentat grupul Newsreel din SUA. La finalul lui 1967, studenții care au aderat la organizația Students for a Democratic Society (Studenți pentru o societate democratică) au decis să facă filme care să contracareze felul în care erau reprezentate în mass-media protestele împotriva războiului din Vietnam. Acest grup a devenit New York Newsreel. La începutul lui 1968, un alt grup a format San Francisco Newsreel.

Logoul Newsreel – titlul pâlpâind în sincron cu zgomotul unor focuri de mitralieră – anunța caracterul militant și combativ al filmelor. Grupurile Newsreel s-au specializat în prezentarea unor evenimente individuale, cum ar fi ocuparea unui campus, o grevă sau o demonstrație. Început ca o „democrație deplină“, colectivul Newsreel a ajuns rapid să adopte sistemul unui comitet director, prin intermediul căruia fiecare film era proiectat tuturor membrilor și era lansat numai dacă era susținut de majoritatea lor.

Și în Franța a avut loc, concomitent, un fenomen similar. În timpul evenimentelor din Mai ’68, lucrătorii din industria cinematografică aflați în grevă au creat *cinétracts* (cine-tratate), scurtmetraje filmate pe peliculă de 16 mm, realizate cu puține mijloace și difuzate vreme de câteva săptămâni. Acestea au dus uneori la formarea unor colective. De exemplu, Grupul SLON a realizat primul său film, *Pe curând, sper/ À bientot, j’espère*, coregizat de Chris Marker și Mario Marret, în 1967; filmul era despre o grevă care a avut loc la fabrica de textile La Rhodia din Besançon. Nemulțumiți de rezultat, muncitorii din fabrică și-au format propria cooperativă, Grupul Medvedkin, și au realizat *Clasa de luptă/ Classe de lutte*, lansat în 1969. SLON (mai târziu ISKRA) a rămas robust. Au mai apărut și alte unități de producție, fiecare având propria afiliere ideologică. Astfel de colective au format cinemaul „opozițional“ sau „paralel“ din Franța.

Colectivele depindeau de obicei de structuri alternative de distribuție și exploatare. Marin Karmitz a înființat o companie de distribuție și a administrat trei cinematografe pariziene. În Statele Unite ale Americii, New Day Films și Women Make Movies difuzau filme feministe, în timp ce Newsreel distribuia filme din țările din Lumea a Treia, alături de proiectele proprii. Printre alte agenții de distribuție se numărau Cinélibre din Belgia, Vrijheidsfilms (Circuitul Liber) și Cinemien din Olanda, Cinema pentru Popor în Suedia și The Other Cinema în Marea Britanie.

Precum Solanas și Getino de la Cine Liberación, cineaștii angajați din Occident au căutat să schimbe contextul în care operele lor erau văzute. Unii dintre ei au evitat cinematografele tradiționale, preferând ca filmele să fie proiectate în cinecluburi, la întruniri sindicale ori în centrele universitare sau comunitare. Festivalurile de film au cooperat și ele. Festivalul de la Hyères din Franța, creat ca spațiu de expunere pentru tinerii regizori, a devenit un loc de întrunire internațională pentru cinemaul angajat. În 1972 a avut loc prima ediție a New York Women's Film Festival (Festivalul de Film al Femeilor de la New York), urmat la scurt timp de evenimente similare organizate la Toronto și în alte părți.

Noile reviste de film – *Jump Cut* și *Women and Film* în Statele Unite, *Champ libre* în Canada, *Filmkritik* și *Frauen und Film* în Germania de Vest și *Cinéthique* în Franța, printre multe altele – au promovat, de asemenea, cinematografia radicală recent apărută. Reviste mai vechi, cum ar fi publicația americană *Cinéaste* și cea pariziană *Cahiers du cinéma*, s-au deplasat politic la stânga.

Chiar dacă politica radicală de stânga a decăzut la mijlocul anilor 1970, practica cinematografică angajată a rămas centrală micropoliticii din epocă. În iunie 1979, o conferință a cinemaului alternativ organizată la New York a reunit mai mult de 400 de activiști politici din SUA care realizau filme pe peliculă sau video. În unele țări, liberalizarea guvernamentală a dus la finanțarea filmului militant. Noul guvern laburist din Marea Britanie a sprijinit Liberation Film și Cinema Action, în timp ce în Franța, la nivel regional, Maison de la Culture aloca fonduri pentru grupuri media locale. Unele circuite paralele de distribuție și exploatare s-au dovedit a fi de succes în promovarea filmelor despre energia nucleară, centrele de îngrijire a copiilor și vârstnicilor, drepturile etnice și alte probleme similare.

În Statele Unite ale Americii și în Marea Britanie, cineastele feministe au fost deschizătoare de drumuri în orientarea către probleme specifice, la firul ierbii. Până în 1977 doar în Statele Unite ale Americii au fost produse 250 de filme cu tematică strict feminină. Deși între 1968 și 1969 unele dintre filmele feministe au fost realizate sub auspiciile New York Newsreel, prima contribuție însemnată a venit din partea aripii din San Francisco a Newsreel. *Film despre femeie/ The Woman's Film* (1970) a fost urmat de *Janie a lui Janie/ Janie's Janie* (1971), realizat de New York Newsreel. Alte filme feministe angajate ale perioadei au fost *Crescând ca femeie/ Growing Up Female* (1970), de Julia Riechert și Chuck Klein, și *Trei vieți/ Three Lives* (1970), de Kate Millett. Cinemaul feminist din Marea Britanie a fost inițiat de London Women's Film Group (Grupul de Film al Femeilor din Londra, înființat în 1972) și a căutat adesea să lege preocupările femeilor de problemele de muncă.

Pe măsură ce mișcarea internațională a femeilor a luat amploare, filme despre viol, autoapărare și treburile casnice au fost realizate în paralel cu filme care explorau istoria femeilor; aceasta din urmă era cel mai amplu reprezentată în filmele americane *Sindicatul menajerelor/ Union Maids* (1976) și *Cu bebeluși și pancarte/ With Babies and Banners* (1978), realizate de Women's Labor History Project. Și în alte țări au apărut grupuri de cineaste, printre cele mai active numărându-se Musidora din Franța, Collettivo Femminista Cinema din Italia și Woman's Film Collective din Australia.

### Tehnici și forme ale cinemaului angajat

În general, cineaștii angajați au adoptat tehnicile și formele consacrate de cinemaul direct la finalul anilor 1950. Noua tehnologie, care cuprindea camerele de filmat ușoare, pe 16 mm, dispozitivele portabile de înregistrare a sunetului pe benzi de magnetofon și o peliculă cu o sensibilitate mai mare la lumină, putea fi folosită pentru filmele de agitație, adeseori chiar de către persoane fără o pregătire cinematografică formală. Însă cineaștii angajați au evitat, de obicei, observația pur descriptivă de tipul celei pentru care pleda Richard Leacock (vezi *Statele Unite ale Americii: Drew și asociații*, din Capitolul 21). Tehnica cinemaului direct furniza dovezi, însă filmul, în ansamblul său, putea fi suspectat de simplu retorism în relația cu publicul său.

Tehnicile cinemaului direct au fost utile în surprinderea evenimentelor spontane. *Unii dintre cei mai buni prieteni ai tăi/ Some of Your Best Friends* (1971) înregistrează momentul în care activiștii homosexuali dau buzna într-o conferință psihiatrică. *O țară fără bun-simț! sau Treziți-vă, prietenii mei!!!/ A Country Without Good Sense! Or, Wake Up, My Good Friends!!!* (1970), al lui Pierre Perrault, inspecta, într-un sens mai larg, tumultul politic din Quebec. De asemenea, cineaștii angajați au descoperit puterea formei interviului lung, în acest caz, filmul constând în principal în interviuri adresate către camera de filmat. Feministele au creat un gen al „filmului-portret", având adesea scopul de a prezenta modele pozitive. *Film despre femeie* consta, în mare parte, în cinci interviuri intercalate, în timp ce *Trei vieți* și *Crescând ca femeie* le lasă pe intervievate să-și relateze experiențele în prim-planuri lungi. Această strategie, care amintește de *Portretul lui Jason/ Portrait of Jason* (vezi *Cinemaul direct și moștenirea sa*, din Capitolul 21), este folosită și în filmele-„confesiune" homosexuale și lesbiene. *S-a dus vestea/ Word Is Out* (1977; **fig. 23.38**) reunește interviuri pentru a oferi o panoramă a vieții homosexuale și lesbiene.

Pe parcursul anilor 1970, unele documentare de lungmetraj angajate au rulat în cinematografele din circuitul comercial. În Statele Unite ale Americii, *Inimi și minți/ Hearts and Minds* (1974), al lui Peter David, *Attica* (1974), al Cindei Firestone, *Antonia* (1974), al lui Jill Godmilow, *S-a dus vestea*, *Sindicatul menajerelor* și *Cu bebeluși și pancarte* au atras un public larg.

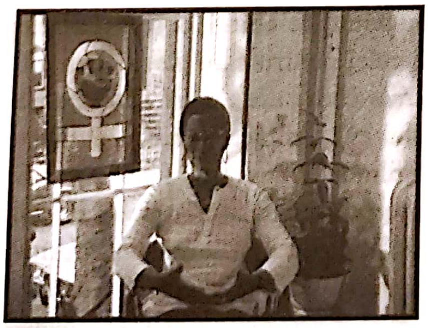
***De Antonio și recuperarea radicală*** Cineastul angajat care a reușit să obțină în mod constant succes comercial a fost Emile De Antonio. Primul său film, *Moțiunea de cenzură/ Point of Order* (1963; vezi *Curente inovative*, din Capitolul 21), se apleca asupra audierilor din Congresul SUA care investigau activitatea senatorului Joseph McCarthy. *Moțiunea de cenzură* demonstra că reportajele convenționale, refolosite ca materiale de arhivă, puteau susține un film critic politic, fără să fie necesară trăncăneala din *voice-over* a unui narator anonim. *Judecata pripită/ Rush to Judgement* (1966), o expunere pe scurt a teoriei multiplilor asasini în cazul morții președintelui John Kennedy, a introdus și interviuri în formatul filmului de compilație.

„Recuperarea radicală" a însemnat și includerea de către De Antonio a unor filmări considerate prea controversate de către utilizatorii inițiali ai materialului. *În anul porcului/ In the Year of the Pig*, o istorie analitică a războiului din Vietnam, s-a bazat pe materiale filmate pentru televiziune, care erau prea macabre sau prea jenante pentru a fi difuzate. („Bucățile căzute la montaj", comenta De Antonio la acea vreme, „sunt mărturisirile sistemului"*.) *În anul porcului* își construiește argumentul printr-o varietate de tehnici. În secvența halucinantă cu care începe filmul, peste scurtele imagini de luptă sau cu țărani în suferință, zgomotul de avioane și elicoptere se intensifică înfricoșător. În restul filmului argumentul este construit într-o manieră analitică, juxtapunând mărturiile experților și ale martorilor oculari cu materiale de actualități ce prezintă discursuri, ceremonii, bătălii și scene de viață din Vietnam. Montajul lui De Antonio folosește un interviu pentru a-l contrazice pe un altul și inserează în relatările oficiale dovezi ce le contrazic. Deși filmul nu conține, practic, o narațiune de tip vocea-lui-Dumnezeu, comentariile celor intervievați ajung să analizeze din *off* imaginile prezentate (**fig. 23.39**).

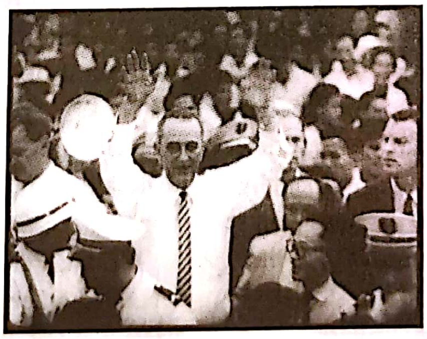
*În anul porcului* a câștigat un public numeros în campusurile universitare și în anumite săli de cinema. La fel și *Millhouse: O comedie albă/ Millhouse: A White Comedy* (1971), în care tehnica compilației folosită de De Antonio îl satirizează pe Richard Nixon.

---

* În Colin J. Westerbeck, Jr., „Some Out-Takes from Radical Film-Making: Emile De Antonio", *Sight and Sound* 39, nr. 3 (vara 1970), p. 143.



**23.38.** *S-a dus vestea*: una dintre intervievate stă lângă un afiș care îi indică poziția feministă.



**23.39.** Pe coloana sonoră Lyndon Johnson rezumă călătoria sa în Saigon: „Nu am auzit vreo voce ostilă, nu am strâns vreo mână ostilă"; în imagini, îl vedem cum subjugă mulțimea (*În anul porcului*).

**23.40.** Filmând prin oglindă, Lampson, Wexler și De Antonio îi intervievează pe fugarii din Weathermen, care au trăit ascunși după ce clădirea din Greenwich Village unde produceau bombe a explodat (*Clandestinitate*).

*Clandestinitate/ Underground* (1976), conceput într-o notă mai serioasă, a oferit ocazia de a reflecta asupra evoluțiilor istorice începând cu anii 1960. În 1975, în timp ce cinci membri Weatherman erau căutați de Biroul Federal de Investigații (FBI), De Antonio, Mary Lampson și Haskell Waxler au filmat interviuri lungi cu ei, întrețesând amintirile lor și detaliile biografice cu filmările de actualități (**fig. 23.40**).

Un imbold similar de inventariere caracterizează și *Borne de hotar/ Milestones* (1975), filmul lui Robert Kramer și John Douglas. Kramer era unul din fondatorii New York Newsreel și, pe lângă aceasta, a mai

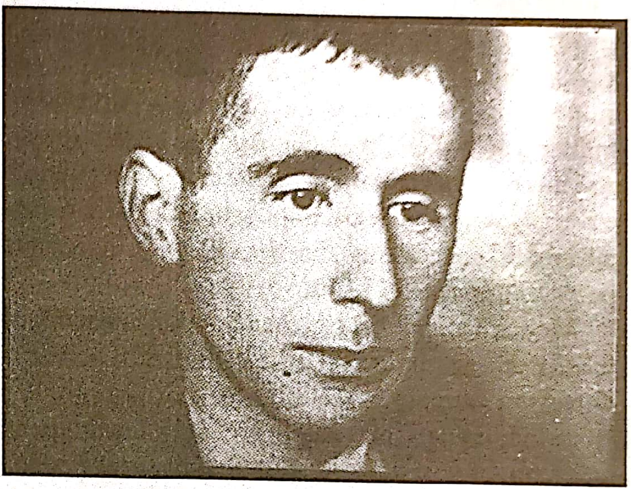
## BRECHT ȘI MODERNISMUL POLITIC

Deși în timpul vieții sale Bertolt Brecht (**fig. 23.41**) a fost puternic asociat cu comunismul sovietic, creația sa a contribuit la o solidă tradiție „marxistă neortodoxă" în domeniul artistic. Timp de treizeci de ani, piesele sale au explorat forme teatrale diverse, unele explicit politice, altele mai apropiate de musical, parabolă sau de „drama socială": *Opera de trei parale* (1928), *Ascensiunea și căderea orașului Mahagonny* (1929), *Mutter Courage* (1941), *Omul cel bun din Seciuan* (1943) ș.a.

Filmul lui Brecht *Kuhle Wampe sau Cine conduce lumea?* (1932, regizat de Slatan Dudow; vezi Capitolul 14, *Germania*) nu a avut o influență la fel de mare asupra cinemaului modern precum producțiile teatrale și scrierile sale. Turneul trupei sale din Germania de Est, Berliner Ensemble, prin Europa a înregistrat un imens succes și a inițiat publicul acestor țări în practica teatrală a lui Brecht. La moartea sa, în 1956, influența lui era încă în creștere.

Într-un stil caustic, adesea comic, Brecht a atacat teatrul tradițional, sau „aristotelic", pe motiv că încearcă să acapareze cu totul publicul. Spectatorul este determinat să se identifice cu personaje individuale, să le simtă emoțiile și să accepte premisele lumii pe care o construiește spectacolul. Ca marxist asumat, Brecht concepea arta ca fiind inevitabil politică. Impresionat de *Potemkin* al lui Eisenstein, el credea, de asemenea, că dramaturgii vor înceta să se mai concentreze asupra indivizilor și vor ajunge să reprezinte mișcări de mase.

Brecht a pus în opoziție drama empatiei hipnotice cu teatrul asiatic sau meciul de box, care îl încurajează pe spectator să adopte o atitudine mai detașată față de ceea ce vede. Brecht a propus mai multe tehnici care ar fi putut face posibilă detașarea: împărțirea piesei în episoade, inserarea unor titluri, separarea textului de muzică sau de interpretare și îndrumarea actorilor să-și spună replicile ca și cum le-ar cita. Acestea și altele creau așa-numitul *Verfremdungseffekt*, sau efectul de înstrăinare ori de defamiliarizare. Prin intermediul acestuia, spectatorul putea evalua acțiunea în mod critic și putea observa forțele istorice mai largi care o determină. Spectatorul începea, astfel, să înțeleagă cum poate schimba lumea care a creat problemele personajelor.



**23.41.** Într-un cadru din *Chinezoaica*, al lui Godard, apare o poză a lui Brecht.

Influența lui Brecht s-a făcut simțită în cinema la începutul anilor 1960, cel mai puternic în *A-ți trăi viața/ Vivre sa vie*, al lui Godard (1962; vezi fig. 20.15). Ideile sale au animat o întreagă generație de cineaști politici moderniști, care au încercat să spargă „iluzia realității" pe care le-o creau spectatorilor filmele de ficțiune clasice. Cineaștii au folosit structura colajului, montajul disjunctiv, actorie și încadraturi stilizate și au inserat intertitluri pentru a obține opere „anti-iluzioniste" care să provoace reflecția.

Influența lui Brecht s-a extins și la filme mai puțin avangardiste, precum *Cum am câștigat războiul/ How I Won the War* (1967), *O, ce război minunat!/ Oh! What a Lovely War!* (1969) și *O, norocosule!/ O Lucky Man* (1973). Unii critici au pretins că până și Sirk, Hitchcock și Ford au fost „brechtieni". În multe dintre cazuri, cineaștii și criticii au reformulat și distorsionat ideile dramaturgului. Chiar și așa, versiunile teoriei lui Brecht care au circulat în anii 1960 și 1970 rămân centrale pentru înțelegerea cinemaului critic politic al epocii.

dezvoltat o abordare semificțională a politicii Noii Stângi în lungmetrajele independente *La țară/ In the Country* (1966), *Pe muchie/ The Edge* (1968) și *Gheață/ Ice* (1970). Ca și lungmetrajele anterioare, *Borne de hotar* a fost filmat în stilul cinemaului direct, cu interpretări actoricești improvizate. Urmărind parcursul mai multor protagoniști și având o durată de peste trei ore, filmul este o evaluare amplă a reușitelor și eșecurilor Noii Stângi.

**Modernismul politic** În încercarea de a stimula în spectator reflecția sau acțiunea politică, cineastul angajat a apelat la tehnologia folosită de cinemaul direct și la tradiția documentarului de stânga. Alți cineaști militanți au explorat tradițiile moderniste. Acești regizori au combinat tematici și subiecte radicale politic cu o formă estetică radicală, împingând mai departe impulsurile Cinema Nôvo din Brazilia și ale cinemaului postrevoluționar din Cuba.

Moderniștii politici s-au inspirat din cinematograful sovietic de montaj al anilor 1920. Eisenstein și Vertov au devenit modele de conștiință politică și inovație formală. Chiar mai pregnantă a fost influența dramaturgului marxist Bertolt Brecht (vezi *Brecht și modernismul politic*, din acest capitol). În plus, mulți cineaști radicali au încercat să depășească paradigma cinemaului de artă postbelic. Procedeele sale deveniseră destul de familiare, iar blândul său umanism critic părea unul reformist, nerevoluționar. Regizorul modernist politic avea să transforme subiectivitatea personajelor, reflexivitatea și ambiguitatea în numele unei critici radicale. În fruntea acestui modernism politic au stat Jean-Luc Godard și Nagisa Ōshima.

***Godard și Grupul Dziga Vertov*** Înainte de evenimentele din Mai 1968, Godard deja îmbina critica politică cu estetica modernistă. Filmele sale examinau viața în Franța într-o manieră aproape sociologică, însoțită de atacuri la adresa politicii externe americane (de exemplu, *Masculin feminin/ Masculin féminin*, 1966, și *Două sau trei lucruri pe care le știu despre ea/ 2 ou 3 choses que je sais d'elle*, 1967). În *Chinezoaica/ La Chinoise* (1967), un grup de studiu maoist se transformă într-o grupare teroristă. *Weekend* (1967) prezintă burghezia, preocupată de înavuțire, crimă și sexualitate sinistră, ajungând ostatica unei grupări de gherilă absurde, în vreme ce emigranții din Lumea a Treia stau și așteaptă ocazia să se revolte. Odată cu evoluțiile din 1968, Godard și-a canalizat energiile într-o formă de modernism politic mai tăioasă și mai cerebrală.

În timpul evenimentelor din Mai, Godard a produs câteva cine-tratate, constând în filmări ale demonstrațiilor și fotografii, având de obicei fraze mâzgălite pe deasupra (**fig. 23.42**). Filmele sale din 1968 alternează astfel de materiale cu dezbateri între personaje cu privire la pozițiile politice. După *Unu plus unu/ One Plus One* (ce poartă și titlul *Sympathy for the Devil*, 1968), care juxtapunea o repetiție a formației The Rolling Stones cu scene regizate ce descriau represiuni politice și revoluția din țările Negre, Godard i s-a alăturat tânărului comunist Jean-Pierre Gorin, cu care a format Grupul Dziga Vertov.

Colectivul s-a autodefinit ca fiind modernist politic, declarând că va lupta nu doar împotriva represiunii politice, ci și împotriva „concepției burgheze de reprezentare"*. Dezicându-se de filmele sale anterioare, Godard s-a convertit la maoism și la susținerea revoluției din Lumea a Treia. Întrucât numele său garanta finanțarea, de obicei de la televiziunile europene, Grupul Dziga Vertov a realizat rapid mai multe filme, cele mai notabile fiind *Sunete britanice/ British Sounds* și *Vântul din est/ Le Vent d'est* (amândouă din 1969). Grupul s-a destrămat după ce Godard a avut un accident grav de motocicletă, însă după ce s-a recuperat, acesta a realizat împreună cu Gorin *Toate-s bune/ Tout va bien* și *Scrisoare către Jane/ Letter to Jane* (ambele din 1972), care aveau legătură cu filmele de mai devreme.

Fiecare film al Grupului Dziga Vertov este un asamblaj de materiale diverse, juxtapunând filmări în stilul cinemaului direct (scene de stradă, acțiuni muncitorești, conversații) cu titluri și tablouri foarte stilizate (**fig. 23.43**), adesea cu adresare directă către camera de filmat. Spre deosebire de operele mai vechi ale lui Godard, unde astfel de materiale întrerupeau o narațiune mai mult sau mai puțin coerentă, filmele Grupului Dziga Vertov sunt în mare parte lipsite de poveste. Montaje rapide de fotografii și cadre goale alternează cu secvențe lungi, fie complet statice, fie travlinguri lente spre dreapta sau spre stânga. Pe coloana sonoră, câteva voci citesc fragmente din Marx sau din Mao, ori îl îndeamnă pe spectator să ia o poziție critică față de ceea ce se prezintă în imagini. Zgomotele îi agresează pe spectatori, așa cum se întâmplă în *Sunete britanice* în lunga secvență de travling la o bandă de asamblare a autoturismelor. Imposibil de

---

* În Abraham Segal, „Godard et le groupe Dziga-Vertov", *L'Avant-scène du cinéma* 171–172 (iulie–septembrie 1976), p. 50.

la
civilis ion

**23.42.** În *Un film ca și altele/ Un Film comme les autres*, Godard își apropriază limbajul vizual al publicității, ca apoi să-l atace prin comentarii personale în stil graffiti.

**23.43.** Aplatizarea godardiană a spațiului, pusă în slujba criticii politice în *Lupte în Italia/ Luttes en Italie* (1969). Vezi, pentru o comparație, fig. 20.16.

consumat ca divertisment sau ca documentare angajate, filmele acestea duc proiectul modernist într-o extremă abrazivă.

*Toate-s bune* se trage înapoi din această extremă respingătoare, subscriind în schimb la conceptul lui Brecht de artă politică „culinară" – adică delectabilă. În primul rând, filmul are o poveste destul de clară. O jurnalistă de radio (Jane Fonda) și iubitul ei (Yves Montand), un regizor de reclame pentru televiziune, rămân accidental închiși într-o fabrică ocupată în timpul unei greve. Această experiență îi face să-și regândească relația de cuplu și să reconsidere urmările lui Mai '68 și situația societății franceze în 1972. Cu toate acestea, povestea este „defamiliarizată" printr-o mulțime de dispozitive brechtiene: voci de femei și bărbați din *off* care planifică felul în care trebuie realizat filmul, mâini care semnează cecuri pentru vedete, interviuri cu personajele care se adresează camerei de filmat, un decor tăiat în secțiune (**fig. 23.44**), travlinguri stânga-dreapta realizate cu virtuozitate de-a lungul benzilor de la casele de marcat dintr-un supermarket și versiuni alternative ale scenelor. *Toate-s bune* rămâne un film brechtian prototipic; prin caracterul său reflexiv îi invită pe spectatori să cântărească la implicațiile politice ale formei și stilului filmului.

După 1972, Godard a înființat împreună cu fotografa Anne-Marie Miéville o companie de producție media, Sonimage, în Grenoble, Franța. Dialogul dintre bărbat și femeie din *Toate-s bune* a devenit central în opera lor de la mijlocul anilor 1970. De exemplu, *Aici și în altă parte/ Ici et ailleurs* (1976) se întoarce la forma asamblajelor din opera Grupului Dziga Vertov. Câteva dintre filmele Godard-Miéville includ materiale filmate în format video, ceea ce le-a permis să realizeze juxtapuneri și mai variate între imagine, sunet și limbaj scris.

**Radicalul Ōshima** Pentru majoritatea criticilor din deceniul 1967–1977, Godard a personificat modernismul politic, creând un cinema de explorare formală și ideologică. Opera regizorului japonez Nagisa Ōshima nu a fost tot atât de cunoscută, însă nu a fost mai puțin agresivă și perturbatoare.

Regizorii Noului Val Japonez au început să producă filme critice social la finalul anilor 1950 (vezi *Noul Val Japonez*, din Capitolul 20). Cu un deceniu mai târziu, Ōshima și alți regizori au filmat și susținut mișcarea contemporană de activism social împotriva războiului din Vietnam, a politicilor educaționale și a reînnoirii tratatului de securitate americano-japonez. Ōshima a realizat câteva filme despre politica studențească, în special *Jurnalul unui hoț din Shinjuku/ Shinjuku dorobô nikki* (1968) și *A murit după război/ Tôkyô sensô sengo hiwa* (1970). El și-a îndreptat atenția și către problemele sociale ale coreenilor (în *Moarte prin spânzurătoare/ Kôshikei*, 1968) și ale locuitorilor insulei Okinawa (*Dragă soră de vară/ Natso no imôto*, 1972), grupuri afectate de discriminarea din partea japonezilor.

De asemenea, Ōshima a continuat să exploreze tehnici moderniste disjunctive și de distanțare. A ajuns să fie atras mai ales de strategii de repetiție, reluând întreaga acțiune sau numai anumite episoade din perspective diferite, fără s-o indice pe vreuna dintre acestea ca fiind cu certitudine adevărată sau precisă. După douăzeci de minute din *Întoarcerea celor trei bețivi/ Kaette kita yopparai* (1968), filmul începe din nou, ca și cum proiecționistul ar fi pus o bobină greșită, și continuă repetând fiecare cadru până când încep să apară treptat ușoare abateri de la fragmentul inițial. Prin acest dispozitiv, cei trei studenți japonezi „devin" coreeni.

Repetiția ocupă un loc central și în *Moarte prin spânzurătoare*, bazat pe un caz penal real. R, un tânăr coreean condamnat pentru viol și crimă urmează să fie spânzurat. Pentru a-l convinge de vinovăția sa, poliția și birocrații pun în scenă reconstituiri elaborate ale crimelor sale până când (probabil) omoară ei înșiși o victimă inocentă. Doar atunci își acceptă R vina, „în numele tuturor celor în situația lui R". Decorurile stilizate ale filmului (**fig. 23.45**) și comedia grotescă subliniază tematicile sale centrale: coreenii ca minoritate oprimată, pedeapsa capitală ca instrument de control politic și crima sexuală ca rezultat inevitabil al represiunii sociale.

Spre deosebire de Godard, Ōshima a alternat filme foarte experimentale, precum *Întoarcerea celor trei bețivi* și *Moarte prin spânzurătoare*, cu opere mai accesibile precum *Băiatul/ Shônen* (1969), povestea unor părinți care își câștigă existența îmbrâncindu-și copilul în trafic și încasând apoi bani ca recompensă pentru vătămările sale. Și *Ceremonial/ Gishiki* (1971) este destul de tradițional în modul în care tratează o temă familiară în filmele lui Ōshima – felul în care societatea reprimă poftele sexuale ale tinerilor. Povestea trasează intrigile politice și erotice dintr-o familie condusă de un tată rapace. Ideea la care Ōshima tot revine, că exploatarea, incestul și vinovăția domină în familia japoneză extinsă, constituie o critică la adresa vieții domestice serene pe care o prezintă opera lui Ozu.

*Tendințe stilistice ale modernismului politic* Operele lui Godard și Ōshima reprezintă exemple de referință, însă ele nu epuizează direcțiile modernismului politic. Au mai existat cel puțin alte patru tendințe: construcția colajului, fantasticul și parabola, o prezentare stilizată a mitului și a istoriei și minimalismul.

O strategie modernistă prin excelență, ***construcția colajului*** își are originile în pictura cubistă. În linii mari, filmul-colaj reunește fragmente de materiale filmate care nu au nicio legătură intrinsecă. În loc să facă punctele de îmbinare să pară naturale sau să treacă neobservate, așa cum se întâmplă în filmele de la Hollywood care recurg la materiale de arhivă, cineastul modernist subliniază disparitățile dintre imagini și sunete, forțându-l pe spectator să facă un salt imaginar. Am văzut deja cum era folosită această strategie pentru un efect poetic în *Rose Hobart* (cca. 1936), al lui Joseph Cornell, în *Scrisoare din Siberia/ Lettre de Sibérie* (1957), al lui Chris Marker, și în scurtmetrajele lui Bruce Conner (vezi *Filmul experimental de compilație*, din Capitolul 21). Dar la finalul anilor 1960 mulți cineaști au folosit-o pentru a articula o critică politică.

Cineaștii radicali care lucrează cu narațiuni ficționale folosesc de obicei principiul colajului într-un mod mai liniar. Astfel de filme pun mai întâi bazele poveștii, iar apoi o dezvoltă cu materiale din alte domenii. *Kuhle Wampe*, al lui Brecht și Dudow, a fost un pionier mai temperat al acestui tip de abordare, pe care am văzut-o deja folosită în filmele lui Makavejev (vezi *Noul Val Iugoslav*). Foarte similare cu *WR: Misterele organismului* sunt filmele lui Vilgot Sjöman *Sunt curioasă (galben)/ Jag är nyfiken – En film i gult* și *Sunt curioasă (albastru)/ Jag är nyfiken – En film i blått*. Povestea lui Sjöman despre o tânără care caută eliberarea sexuală este tratată în formula cinemaului direct (cu o doză bună de reflexivitate), dar este întreruptă de titluri și inserturi (**23.46, 23.47**).

ON A RAISON DE SEQUES
GREVE IL

**23.44.** *Toate-s bune*: o fabrică în grevă, reprezentată ca o casă de păpuși.

**23.45.** Într-un decor abstractizat, epurat, R urmează să fie executat (*Moarte prin spânzurătoare*).

**23.46, 23.47.** Prin montaj, Martin Luther King Jr. pare că se uită la Lena, protagonista din *Sunt curioasă (galben).*

Modernismul politic de după 1967 a îmbrățișat, de asemenea, fantasticul și parabola. Recâștigarea faimei internaționale de către Luis Buñuel a reactivat interesul pentru tradiția suprarealistă, care nutrise aspirații revoluționare încă din anii 1920. Mulți spectatori au considerat că *Farmecul discret al burgheziei/ Le Charme discret de la bourgeoisie* (1972) și *Fantoma libertății/ Le fantôme de la liberté* ar fi comentarii înțepătoare la adresa represiunilor oficiale ale revoltelor din 1968.

Mai aproape de ferocitatea primelor filme ale lui Buñuel este *Trăiască moartea!/ Viva la muerte!* al dramaturgului spaniol Fernando Arrabal. Un băiat spaniol își închipuie cu plăcere că tatăl său ar fi torturat de către biserică și armată. Băiatul e, de asemenea, obsedat de mama lui, pe care și-o imaginează scăldându-se în sângele unui taur sacrificat. Fanteziile vioaie și perverse ale lui Arrabal plasează filmul într-o tradiție modernistă, iar acesta construiește cu o deosebită plăcere imaginile oripilante. Unul dintre cadrele care arată cum este torturat tatăl este redat cu mare frumusețe prin folosirea unei tente cromatice (**fig. color 23.4**). Amprentele unui impuls suprarealist sunt, de asemenea, vizibile în filmul grotesc al lui Alejandro Jodorowski *Cârtița/ El Topo* (1971), precum și în filmul său mistic *Muntele sfânt/ La montaña sagrada* (1973).

Mai puțin tributar suprarealismului în felul în care a abordat fantasticul a fost Pier Paolo Pasolini. *Păsăroi și păsărele/ Uccellacci e uccellini* (1965) a inaugurat interesul său pentru parabolele politice contemporane, însă operele pe care le-a realizat ulterior în acest registru au fost mai incisive. În *Teorema* (1968), un tânăr de o frumusețe desăvârșită este primit în casa unei familii burgheze; rând pe rând, viețile membrilor familiei se schimbă în chipuri sordide și, totodată, miraculoase. *Cocina de porci/ Porcile* (1969) alătură două povești despre pofte perverse: un tânăr alpinist ajunge canibal, iar un industriaș este mâncat de porci. În aceste filme, tehnica de povestire a lui Pasolini are o detașare buñueliană, prin care e conturat spectacolul absurd al unei societăți în dezintegrare.

Cineaștii politici moderniști au folosit, de asemenea, o prezentare stilizată a istoriei și a miturilor. În loc să prezinte vreun eveniment neutru din trecut sau să repovestească pur și simplu un mit, cineastul radical le putea aborda cu ajutorul unor tehnici nerealiste și apoi putea schița analogii cu lupte politice contemporane.

De exemplu, Pasolini a inserat în mod constant critici politice în adaptările miturilor clasice pe care le-a realizat și în subiectele de istorie contemporană. În *Medeea* (1969), printre coriști mascați și roci de culoare roz, eroina clasică întruchipează conflictul dintre puterea colonizatoare și poporul asupra căruia stăpânește. Ultimul film al lui Pasolini, *Salò sau cele 120 de zile ale Sodomei/ Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), pune în scenă ultimele zile ale fascismului italian ca pe un spectacol desprins din Marchizul de Sade. Aici, prin tehnica pe care Pasolini o numea *pasticchio* („punerea de-a valma"; vezi *Italia: cinemaul tânăr și westernul spaghetti*, din Capitolul 20), monta scenele de mutilare și agresiune sexuală în compoziții clasice și pe muzica din *Carmina Burana* a lui Carl Orff.

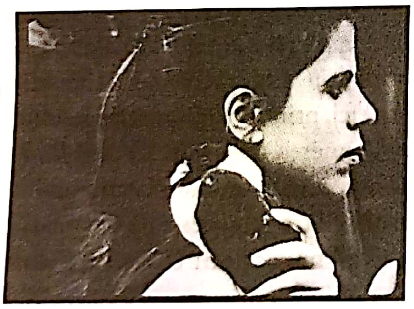
După 1968, și maniera în care cineastul maghiar Miklós Jancsó a abordat istoria a devenit în mod provocator nerealistă. Acesta a creat alegorii politice care contopeau evenimente din trecut, prezent și viitor. *Agnus Dei* (1970) prezintă Revoluția Ungară din 1919 în zonele rurale, concentrându-se asupra unui preot epileptic și a unui ofițer misterios, care ar putea reprezenta fascismul ce avea să cucerească Europa. Filmele ulterioare ale lui Jancsó lărgesc această investigație asupra puterii la întreaga istorie a Occidentului. Intriga împotriva lui Iuliu Cezar (*Roma vrea un alt Cezar/ Roma rivuole Cesare*, 1973) și legendara luptă a Electrei cu Egist (*Electra, dragostea mea/ Szerelmem, Elektra*, 1974) devin dialoguri ritualizate și întâlniri ceremoniale, redate în coregrafii elaborate și cadre lungi sinuoase (*Electra, dragostea mea* e compus din numai treisprezece cadre.)

*Psalmul roșu*/ *Még kér a nép* (1971), considerat de mulți critici capodopera lui Jancsó, pune în echilibru aceste tendințe generalizatoare cu elemente naționale și un simbolism mai idiosincratic. Deși nu se precizează că ar avea legătură cu vreun eveniment real sau vreo perioadă anume, povestea descrie lupta țăranilor împotriva moșierilor și soldaților. Urmăriți de mișcări de transfocare, panoramări și travlinguri, victimele și opresorii plutesc printr-un spațiu abstract, ce se extinde și se contractă (**fig. 23.48–23.53**). Începând cu o țărancă ce ține în palme un porumbel și încheindu-se cu aceeași femeie care flutură o armă, *Psalmul roșu* este construit pe simboluri revoluționare. După ce este omorâtă, victima se poate întoarce la viață, purtând o floare roșie. *Psalmul roșu* devine un spectacol care reformulează tradiția revoluționară în lumina inovațiilor lui Brecht, pe de-o parte, și ale cinemaului modernist de artă, pe de alta.

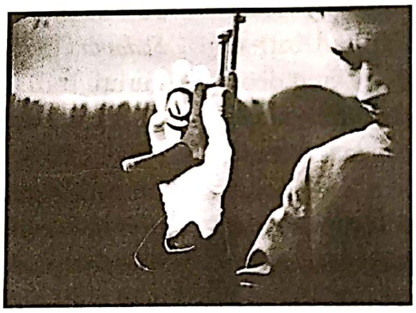
Și regizorul grec Theo Angelopoulos a explorat o abordare stilizată a istoriei și miturilor. Influențat de Mizoguchi, Antonioni și Dreyer, Angelopoulos și-a început cariera sub Dictatura Coloneilor din Grecia, la finalul anilor 1960. Primul său lungmetraj, *Reconstituirea*/ *Anaparastasi* (1970), etalează un tip de reorganizare a prezentului și a trecutului – în care flashbackurile întrerup ancheta unei crime –, devenit deja convențional la acea vreme. Însă dialogul criptic, care furnizează foarte puține informații cu privire la relațiile dintre personaje, și felul în care aparatul de filmat stăruie asupra compozițiilor încremenite și peisajelor (**fig. 23.54**) fac ca filmul să pară dedramatizat chiar și după standardele cinemaului de artă.

Angelopoulos a realizat *Actorii itineranți*/ *O thiasos* (1975), o panoramă de patru ore a conflictului politic din Grecia dintre 1939 și 1952. De-a lungul anilor, o trupă de teatru interpretează aceeași piesă, o piesă mitică ce comentează situația politică schimbătoare. Așa cum a făcut și în *Reconstituirea*, Angelopoulos rearanjează secvența temporală, numai că acum amestecă perioadele istorice într-un același cadru. Solilocviile și interpretările actoricești, împreună cu încadraturile largi folosite de Angelopoulos, produc un anti-iluzionism sec, în ton cu interpretările lui Brecht de la începutul anilor 1970 (**fig. 23.55**).

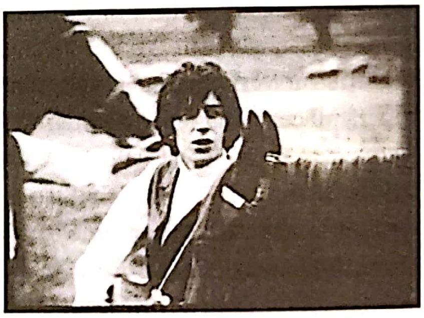
Austeritatea mijloacelor lui Angelopoulos îl leagă de un alt curent al modernismului politic de după 1968. Unii cineaști au urmat o strategie a *minimalismului* – narațiuni rarefiate, redate într-un stil riguros și ascetic.



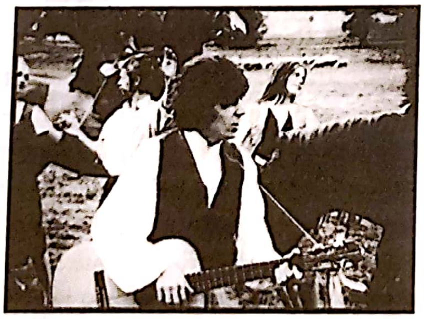
**23.48.** O suită dintr-o secvență din *Psalmul roșu*: de la o femeie cu un porumbel…



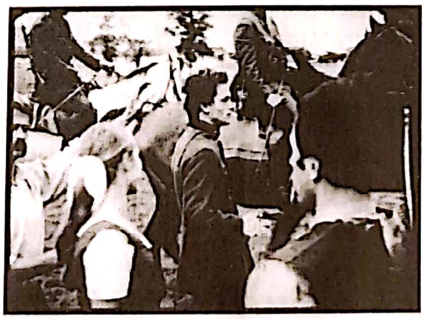
**23.49.** …camera panoramează la stânga, spre pistolul unui soldat…



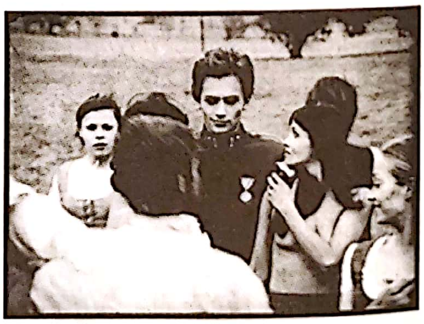
**23.50.** …înainte de a întrezări un muzicant trecând prin fundal.



**23.51.** Camera îl urmărește pe acesta, îndreptându-se către un grup de soldați…



**23.52.** …care îl înconjoară pe soldat…



**23.53.** …și îl ademenesc în dansul lor.

**23.54.** Pasagerii autobuzului se opresc pentru a-și face nevoile în *Reconstituirea*.

**23.55.** Mișcându-se prin istorie și interpretând o piesă clasică prin orașe mici, actorii itineranți devin conștiința culturii grecești (*Actorii itineranți*).

Exemple remarcabile pot fi întâlnite în opera lui Chantal Akerman, una dintre cele mai influente regizoare ale epocii. Minimalismul lui Akerman s-a tras nu atât din surse europene, cât din întâlnirea cu opera lui Warhol (vezi *Andy Warhol și cinemaul pop*, din Capitolul 21) și cinemaul structural din America de Nord (vezi Capitolul 24). *Eu, tu, el, ea/ Je, tu il, elle* (1974) era o narațiune redusă la esențial despre întâlniri sexuale, redate în cadre lungi. Cel mai influent film al său a fost *Jeanne Dielman, 23, Quai du commerce, 1080 Bruxelles* (1975; titlul dă numele și adresa din Bruxelles a protagonistei).

Timp de 225 de minute, Akerman prezintă trei zile din viața unei femei casnice, care lucrează și ca prostituată de acasă. Prima jumătate a filmului prezintă viața lui Jeanne într-un stil la fel de meticulos precum activitatea ei gospodărească. Amplasată ceva mai jos și centrată de-a curmezișul unui coridor sau al unei mese de bucătărie, camera de filmat o înregistrează când se îmbracă, când spală vasele, când întâmpină vreun client sau când prepară escalop. Însă după vizita unui client, rutina lui Jeanne se deregleaza în mod misterios și femeia începe să facă greșeli. În cele din urmă, înjunghie un client și se duce să se așeze la masa din sufragerie – practic, singura dată când o vedem relaxându-se.

*Jeanne Dielman* e un reper al modernismului feminist. Prin încetinirea acțiunii intrigii până la oprirea completă, Akerman îl obligă pe spectator să privească în intervalele goale și în spațiile domestice peste care cinemaul clasic sare. Într-un anumit sens, *Jeanne Dielman* se îndreaptă spre împlinirea visului neorealistului Cesare Zavattini de a înregistra opt ore din viața unei persoane; filmul ar putea chiar să fie considerat o extindere a secvenței trezirii menajerei din *Umberto D.* (vezi *Umberto D.: menajera se trezește*, din Capitolul 16). Însă Akerman tratează spațiul domestic ca loc al represiunii sexuale și al exploatării financiare. Munca casnică este slujba femeii, așa cum este și munca sexuală (după cum o indică și adresa lui Jeanne, pe „cheiul comercial").

Stilul minimalist al lui Akerman amintește de Bresson, Ozu, Mizoguchi și de cinemaul experimental, însă ea folosește limbajul sobru în scopul articulării unei critici politice. Camera de filmat fixă și compozițiile rectilinii, de la înălțime joasă, îl înstrăinează pe spectator în raport cu acțiunea, iar în același timp conferă demnitate sarcinilor casnice, căpătând o însemnătate estetică și socială (**fig. 23.56**).

În ciuda diversității sub care s-a manifestat modernismul politic, după mijlocul anilor 1970 acesta a fost în mare măsură abandonat, cel puțin în cinemaul pe 35 mm. Deși explorarea miturilor și a istoriei au continuat, forma colajului și fantezia suprarealistă practic au dispărut. Minimalismul a fost adaptat în scopuri mai puțin radicale formal. Pe măsură ce pozițiile de stânga au fost încorporate în politica generală, a fost dificilă susținerea grupurilor de producție radicală. Ōshima a renunțat la compania sa, Sozosha, în 1973, la un an după dizolvarea Grupului Dziga Vertov al lui Godard și Gorin. Scandalurile din jurul filmelor *Sweet Movie* (1974), al lui Makavejev, și *Imperiul simțurilor/ Ai no korîda*, al lui Ōshima, au fost declanșate de conținutul lor sexual, nu de tehnica modernistă sau de poziția politică. Godard a anunțat că se întoarce la o formă narativă mai accesibilă în *Salvați-vă cum puteți (viața)/ Sauve qui peut (la vie)* (1979). La finalul anilor 1970, majoritatea moderniștilor politici făceau opere mai puțin radicale în privința conținutului și mai puțin radicale experimental.

**Politizarea narațiunii filmului de public și a filmului de artă** În anii 1960 și 1970 cinemaul de public din Europa și Asia a devenit, într-o oarecare măsură, politizat. În Italia, regizorii erau mult mai preocupați să investigheze trecutul fascist; chiar și westernurile spaghetti au devenit mai partizane (de exemplu, *Un pumn de dinamită/ Giù la testa*, 1972). În Suedia, Bo Widerberg a realizat *Ådalen 31* (1969), un studiu despre conflictele de muncă. În Japonia, „filmele roz" ale lui Koji Wakamatsu au devenit studii pasionale despre reprimarea sexuală și terorism. Britanicul *Duminica blestemată/ Sunday, Bloody Sunday* (1971) a introdus homosexualitatea masculină în melodrama domestică.

*Genurile politice* În cazul fuziunii dintre politica de stânga și narațiunea cinematografică clasică, cel mai mare succes comercial a fost înregistrat în cadrul genului thrillerului politic. Intriga era de obicei construită în jurul unui scandal guvernamental real, menționat chiar cu numele său sau de-abia mascat. Thrillerul politic oferea suspansul unui film polițist și șocul unei dezvăluiri. Cooptarea unor vedete de primă mână le-a asigurat, de asemenea, larga circulație.

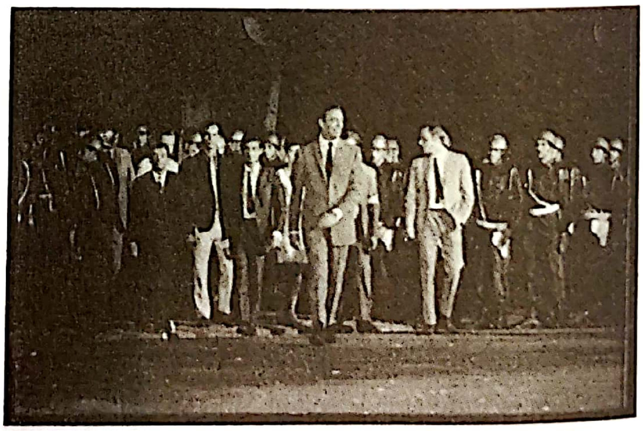
Thrillerul politic a fost introdus de Francesco Rosi cu *Salvatore Giuliano* (1961), iar acesta a continuat să valorifice genul în *Cazul Mattei/ Il caso Mattei* (1972), *Lucky Luciano* (1974) și *Cadavre de lux/ Cadaveri eccellenti* (1975). Filmele lui Rosi intercalează ancheta și momente-cheie din trecut, în timp ce recurg, totodată, la procedee preluate din documentar, precum filmările de actualități, afișarea datei sau inserarea unor texte explicative. Cu toate că acest gen a constituit aproape în exclusivitate un teritoriu masculin, filmul cineastei Nadine Trintignant, *Interzisă divulgarea/ Defense de savoir* (1973), se înscrie aici, fiind la rândul său un studiu despre complicitatea dintre poliție și extrema dreaptă.

Cel mai celebru exponent al thrillerului politic a fost Costa-Gavras. La origine grec, devenit apoi cetățean francez, Costa-Gavras a debutat ca regizor de thrillere (*Compartimentul ucigașilor/ Compartiment tueurs*, 1965), după care a regizat *Z* (1969), unul dintre cele mai vizionate filme politice ale epocii.

„Orice asemănare cu evenimente reale ori cu persoane în viață sau decedate nu e întâmplătoare. Este intenționată." Semnat de către Costa-Gavras și de scenaristul Jorge Semprun, textul plasat la începutul lui *Z* anunță o agendă politică. Filmul repovestește evenimentele din jurul asasinării unui opozant popular al dictatorialilor colonei greci. Magistratul care anchetează cazul, un moderat politic, demască conspirația de dreapta, însă după aceasta cade și el victimă. Până în 1969 multe dintre procedeele Noului Cinema – flashbackuri abia întrezărite, ralantiuri, stop-cadre, filmări din mână (**fig. 23.57**) – deveniseră ușor de înțeles, iar Costa-Gavras le-a folosit pentru a crea suspans și un ritm în tir rapid. Prezența celebrului Yves Montand i-a adus lui *Z* recunoaștere internațională.

După aceasta, Costa-Gavras a realizat *Mărturisirea/ L'Aveu* (1970), o reconstituire a unei epurări politice în Cehoslovacia postbelică; *Stare de asediu/ État de siège* (1973), un atac la adresa tentativelor americane de a înlătura gherilele Tupamaro din Uruguay; și *Secția specială/ Section spéciale* (1975), o dezvăluire a colaborării franceze cu Germania în timpul celui de-Al Doilea Război Mondial. Filmele aveau la bază o amplă

**23.56.** *Jeanne Dielman*: rutina casnică defamiliarizată prin folosirea cadrelor lungi și statice.



**23.57.** În *Z*, o filmare din mână îl urmărește pe disident spre momentul când va fi asasinat.

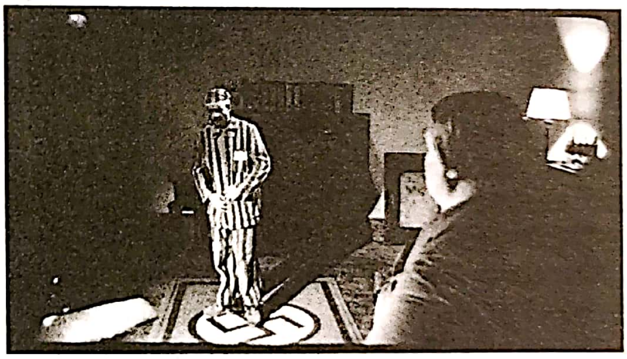
muncă de cercetare, însă critici cu convingeri politice foarte diverse le-au reproșat încărcătura de elemente de acțiune și faptul că protagoniștii erau portretizați schematic. Costa-Gavras le-a răspuns că doar lucrând în interiorul divertismentului de masă putea aduce informația la cunoștința unui public mai larg. El a refuzat lentoarea și exigențele intelectuale ale modernismului brechtian: „Publicul larg nu este suficient antrenat ca să poată reflecta la film în timp ce acesta este proiectat. El s-a obișnuit cu ritmul rapid al cinemaului american și trebuie să mărturisesc că și eu mă simt mai apropiat de acest ritm. Abia după film publicul reflectă cu adevărat la el. Sau îl respinge."*

Timp de câteva decenii, Costa-Gavras a rămas eminența thrillerului politic (*Dispărut/ Missing*, 1982; *Cutia muzicală/ Music Box*, 1989; *Puterea banilor/ Le Capital*, 2012; și *Adulții din cameră/ Adults in the Room*, 2019).

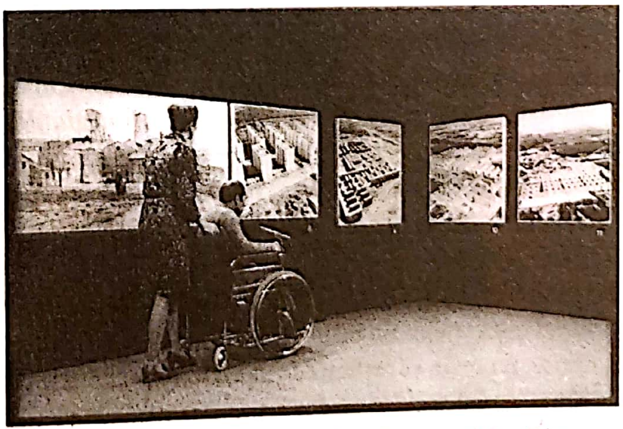
Alte genuri au ajuns, de asemenea, să propage mesaje politice. Drama de epocă *Lacombe Lucien* (Franța, 1974), realizată de Louis Malle, prezintă un tânăr țăran sedus de politica fascistă, în timp ce în mai elipticul *Pascal Duarte* (Spania, 1975), Ricardo Franco schițează felul în care un tânăr tot atât de violent devine rebel în timpul Războiului Civil Spaniol. Și comedia a asimilat teme ale politicii de stânga. În Franța, Diane Kurys a realizat foarte popularul *Diabolo cu mentă/ Diabolo menthe* (1977), un portret afectuos al tinerilor de după 1968, urmat după doi ani de *Cocktail Molotov*, plasat în timpul zilelor din Mai. Temele politice au pătruns și în comediile italiene, cele mai celebre fiind filmele Linei Wertmüller, *Mimì metalurgistul, rănit în onoare/ Mimì metallurgico ferito nell'onore* (1972), *Film de dragoste și anarhie, adică „în dimineața asta, de la 10, pe strada Florilor, în bine-cunoscutul bordel"/ Film d'amore e d'anarchia, ovvero „stamattina alle 10 in via dei Fiori nella nota casa di tolleranza..."* (1973) și *Luați pe sus de o soartă neobișnuită în marea albastră a lunii august/ Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto* (1974). *Pasqualino Șapte-frumuseți/ Pasqualino Settebellezze* satirizează mândria masculină italiană, arătând cum un șarlatan îngâmfat trebuie să se umilească pentru a supraviețui într-un lagăr nazist de prizonieri (**fig. 23.58**).

Comediile grotești ale lui Marco Ferreri oferă o viziune mai impasibilă, mai enigmatică. *Dillinger e mort/ Dillinger è morto* (1969) construiește un suspans imens prin felul în care îl observă pe un om de afaceri întorcându-se târziu acasă, preparând masa, privind filmări de familie și omorându-și nevasta. În această versiune masculină a lui *Jeanne Dielman* al lui Akerman, descrierea minuțioasă a obiceiurilor soțului dezvăluie meschinăria etosului său de afacerist. În *Marea crăpelniță/ La Grande bouffe* (1973), câțiva oameni de afaceri petrecăreți se sinucid îmbuibându-se cu mâncare și dând frâu liber desfrâului.

***Politizarea filmului de artă*** Pe lângă acești regizori de film de larg consum, și regizorii care lucrau în cadrul filmului de artă au fost marcați de climatul epocii. Evitând extremele alienării și stilizării brechtiene, mulți regizori consacrați au continuat tradiția modernismului postbelic, însă au integrat în filmele lor elemente politice. Carlos Saura, de pildă, deja realizase *Vânătoarea/ La caza* (1965), un atac la adresa etosului masculinist din Spania. *Grădina deliciilor/ El jardin de las delicias* (1970) a luat o direcție mai buñueliană, prezentând o clasă conducătoare perversă, ce trăiește între fantezie și realitate (**fig. 23.59**).



**23.58.** *Pasqualino Șapte-frumuseți*: escrocul de stradă obligat să se tocmească pentru confortul său într-un lagăr de prizonieri.



**23.59.** Viața imaginară a claselor de sus, satirizată în *Grădina deliciilor*.

---

* În John J. Michalczyk, *Costa-Gavras: The Political Fiction Film* (Philadelphia, PA: Art Alliance Press, 1984), p. 46.

În *Dacă.../ If...* (1968), Lindsay Anderson a întărit critica societății britanice, care fusese motorul filmelor Kitchen Sink (vezi *Marea Britanie: Cinemaul Kitchen*, din Capitolul 20). O școală pentru băieți din clasa de mijloc superioară devine un microcosmos al revoluției sociale când patru studenți radicali se răzvrătesc împotriva autorității represive. *Dacă...* adoptă o tehnică godardiană, introducând episoadele importante prin intertitluri; alternarea peliculei color cu cea alb-negru (folosită pentru a face economii) constituie într-o oarecare măsură un efect de distanțare brechtian. Secvența de final, în care, de pe acoperiș, băieții deschid focul asupra mulțimii, face trimitere la finalul filmului anarhic realizat de Jean Vigo, *Nota zero la purtare/ Zéro de conduite* (vezi *Fantezie și suprarealism: René Clair, Pierre Prévert și Jean Vigo*, din Capitolul 13). Prin secvența sa fantezistă și prin faptul că se termina printr-un stop-cadru, *Dacă...* evoca convențiile cinemaului de artă contemporan.

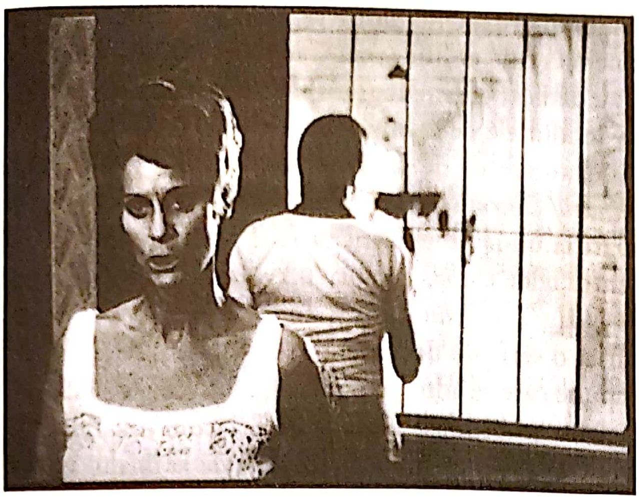
Filmele europene postbelice au folosit flashbackuri clar demarcate pentru a compara trecutul și prezentul; *Hiroshima, dragostea mea* a făcut trecerile de la o perioadă la alta mai rapide și mai ambigue; regizorii din anii 1960 au împins la extreme tehnica fragmentării. În anii 1970, flashbackul a continuat să fie un instrument de explorare a schimbărilor politice de-a lungul istoriei. Maghiarul István Szábo a utilizat acest procedeu pentru a urmări viețile celor care trăiesc într-un bloc în *Strada Pompierilor nr. 25/ Tűzoltó utca 25.* (1973). Printr-o alternare ritmică a epocilor, *Amintiri din Franța/ Souvenirs d'en France* (1974), al lui André Téchiné, istorisește efectele luptelor muncitorești asupra unei familii pe parcursul câtorva decenii. *Iubire/ Szerelem*, al lui Károly Makk (Ungaria, 1970), folosește un montaj rapid și flashbackuri abrupte pentru a compara viețile a două femei care așteaptă întoarcerea unui deținut politic.

Bernardo Bertolucci, mereu racordat la tendințele contemporane, a folosit flashbackuri în moduri mai inovatoare în *Strategia păianjenului/ La strategia del ragno* (1970). Aici personajele arată exact la fel „acum", precum arătau cu treizeci de ani în urmă, iar din trecut ele vorbesc cu persoane din prezent (**fig. 23.60**). *Conformistul/ Il conformista* (1971), al lui Bertolucci, este poate cea mai bună ilustrare a filmului de artă politizat. Acesta realiza un joc precis al alternanțelor dintre amintire, fantezie și realitate în descrierea unui bărbat reprimat sexual, împins să devină asasin politic fascist.

Regizorii generației postbelice au reflectat asupra noii epoci în feluri diferite. *Satiricon/ Fellini – Satyricon* (1969), al lui Fellini, a fost foarte adesea interpretat drept un comentariu amar la adresa declinului social din prezent, iar în *Amarcord* (1973) regizorul a realizat un portret pe jumătate nostalgic, pe jumătate persiflant al spectacolului fascist. Un imens vas cu aburi îi ține ca vrăjiți pe localnici și un cap gigantic al lui Mussolini se profilează amenințător deasupra unei parade. *Zabriskie Point* (1970), al lui Michelangelo Antonioni, a făcut front comun cu revoluția studențească prin secvența halucinantă de comuniune amoroasă din Valea Morții și seria de cadre care descriu explozia unei case americane, redată cu încetinitorul. *Profesiune: reporter/ Profession: reporter* (1975) s-a reorientat către Lumea a Treia, unde întrebările despre identitate, caracteristice lui Antonioni, sunt transpuse într-o intrigă politică ce implică transporturi de arme.

Regizorul elvețian Alain Tanner s-a declarat, la rândul lui, zguduit de evenimentele din Mai, iar pe parcursul deceniului următor filmele sale au reflectat asupra moștenirii lui 1968. Împreună cu Michel Sutter, Claude Goretta și alții, Tanner a fondat Groupe cinq („Grupul cinci") în 1968 cu scopul de a face filme pentru televiziunea elvețiană. Primele lungmetraje ale lui Tanner, influențate de Free Cinema din Marea Britanie și de Noul Val Francez, se înscriu în mod hotărât în tradiția cinemaului european de artă, recurgând la caracterul reflexiv și la structura flashbackului. Ulterior, s-a specializat în studii nostalgice despre cum absența unei schimbări radicale inhibă relațiile personale. Filmul său cel mai cunoscut a fost *Jonas, care va avea 25 de ani în 2000/ Jonas, qui aura 25 en l'an 2000* (1976). Aici, opt „copii ai lunii mai" (*Ma*x, *Ma*rco, *Ma*rguerite, *Ma*deline ș.a.m.d.) formează o comună în epoca speranțelor spulberate și a „normalizării" politice. Imaginile în alb-negru exprimă dorințele lor utopice, iar Tanner sfârșește filmul printr-o imagine ambivalentă a viitorului (**fig. 23.61**).

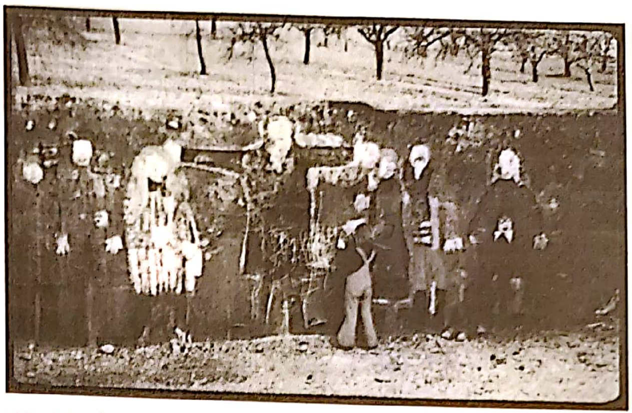
Dacă Tanner se concentrează asupra personajelor din clasa de mijloc care tânjesc după schimbare, frații Paolo și Vittorio Taviani se concentrează asupra aspirațiilor revoluționare ale țărănimii și clasei muncitoare. Aceștia au încercat o repovestire populistă a istoriei revoluționare italiene în *Subversivii/ I sovversivi* (1967), *Sub semnul scorpionului/ Sotto il segno dello scorpione* (1968), *Sf. Michele avea un cocoș/ San Michele aveva un gallo* (1971), *Allonsanfân* (1974). Primul lor succes internațional a fost *Părinte patron/ Padre padrone* (1977), povestea unui fiu de cioban analfabet care devine specialist în lingvistică printr-o revoltă obstinată împotriva tatălui său. Secvența de început a filmului



**23.60.** *Strategia păianjenului*: fiind în trecut, Draifa îi povestește tânărului Athos din prezent despre tatăl său (bărbatul de la fereastra din fundal); tehnica servește scopului tematic de chestionare a nevoii de sanctificare a eroilor istorici.

îl prezintă pe autorul autobiografiei pe care se bazează filmul cioplind o nuia în timp ce introduce povestea. Acesta îi înmânează apoi bățul actorului care îl joacă pe tată (**fig. 23.62**), care intră în sala de clasă ca să-l ia pe sus pe fiul său și, astfel, începe povestea ficțională. Pe lângă faptul că introduce o distanțare brechtiană, scena sugerează că fiul, ajuns la maturitate, își dă acum seama că e nevoie de o autoritate exercitată cu strictețe ca tinerii să se poată defini.

*Regizoarele obțin o nouă vizibilitate* Atenția acordată preocupărilor femeilor a dat un nou avânt carierelor regizoarelor de film de artă. Cineasta maghiară Márta Mészaros realizase câteva scurtmetraje în anii 1960. Primul său lungmetraj, *Fata/ Eltávozott nap* (1968), a fost urmat de alte câteva filme, printre care *Respirație liberă/ Szabad lélegzet* (1973), *Adopțiune/ Örökbefogadás* (1975) și *Nouă luni/ Kilenc kónap* (1976). Opera lui Mészaros sondează relațiile intime, punând totodată în discuție relația femeilor cu forțele sociale, în special cu structura de clasă. Luate împreună, filmele ei dramatizează o gamă variată de experiențe feminine, începând cu școala, întâlnirile amoroase, căsătoria și ajungând la muncă, naștere, viață de familie. Cineasta explorează cu predilecție conflictele mamă-fiică. Stilul său scoate în evidență realismul și comentariul auctorial, ambele conjugate cu planurile-detaliu ce prezintă părți ale corpurilor protagonistelor; în *Adopțiune*, Mészaros construiește o întreagă secvență din planuri-detaliu cu mâini de femei în timp ce lucrează în fabrică.



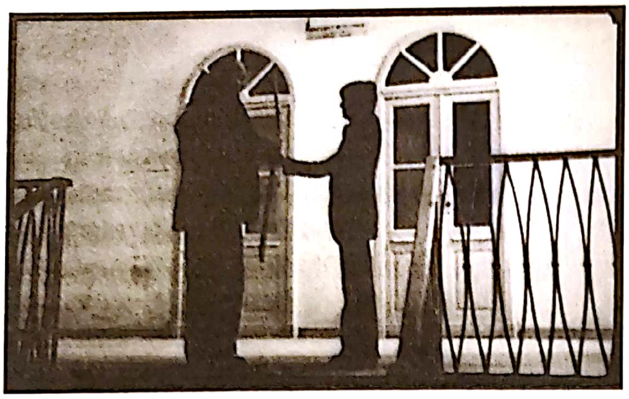
**23.61.** Într-un epilog plasat în viitor, Jonas mâzgălește pe pictura murală a comunei (*Jonas, care va avea 25 de ani în 2000*).

Agnès Varda regiza încă din anii 1950, deși faima a obținut-o numai odată cu ascensiunea Noului Val (vezi *Noul Cinema: Malul stâng*, din Capitolul 20). Ea era activă în cercurile cineaștilor de stânga, realizând chiar un scurtmetraj despre Panterele Negre și contribuind la filmul colectiv *Departe de Vietnam/ Loin du Vietnam* (1967). După *Dragoste de lei/ Lions Love* (1969), o celebrare relaxată a contraculturii americane, Varda a realizat *Una cântă, alta ba/ L'une chante, l'autre pas* (1976). Ca multe dintre filmele politice de la mijlocul anilor 1970, *Una cântă, alta ba* este o evaluare a deceniului precedent – aici, prin trasarea parcursului prieteniei dintre două femei din 1962 până în 1974. Dorind să concentreze atenția asupra avortului și a procreării, văzute din perspectiva sa, de feministă liberală, filmul era țintit în mod deliberat spre un public mai larg. „În Franța, filmul nostru a fost văzut deja de 350 000 de persoane... Dacă sensul filmului și punctul său de vedere sunt chiar și pe jumătate sau pe trei sferturi la fel de puternice ca acelea ale unui film mai radical, cel puțin *am pus pe gânduri* o mulțime de oameni, și nu în direcția greșită"*.

La finalul anilor 1960 și începutul anilor 1970 au apărut noi regizoare în cinemaul de artă. În Franța, Nelly Kaplan, care din 1954 fusese asistenta lui Abel Gance, a realizat lungmetrajul ei de debut. *Logodnica piratului/ La fiancée du pirate* (1969) are ca protagonistă o tânără de la țară, exploatată de bărbații din satul său până când începe să-i șantajeze cu înregistrări pe bandă de magnetofon, care le expun secretele intime. *Aloïse* (1974), de Liliane de Kermadec, a lansat cariera lui Isabelle Huppert, care interpretează o femeie ce

---

* Ruth McCormick, „*One Sings, the Other Doesn't*: An Interview with Agnès Varda", *Cineaste* 8, nr. 3 (1978), p. 28.



**23.62.** *Părinte patron*: bățul este transferat.

ajunge la pușcărie pentru că se opune Primului Război Mondial. Mai multe actrițe franceze, printre care Diane Kurys, Anna Karina și Jeanne Moreau, au început să regizeze. În Canada, cineasta experimentală Joyce Wieland a realizat melodrama reflexivă *Țărmul îndepărtat/ The Far Shore* (1976). Unele cineaste s-au concentrat asupra unor chestiuni feministe specifice, în timp ce altele au abordat teme de interes politic mai larg, incluzând „politica vieții cotidiene".

În general, cinemaul de public și cinemaul de artă s-au adaptat la cultura politică din epoca post-1968. Narațiunile clasice convenționale au înglobat teme și subiecte angajate, cu precădere în thrillerul politic și în comedie. Regizorii cinemaului de artă care s-au dat înapoi de la extrema experimentare a modernismului politic au preluat totuși, ca teme fertile, micropolitica și cultura contestatară. În vorbele lui Tanner, care se considera „un marginal" în cadrul cinemaului comercial, se regăseau mulți cineaști: „Nu-mi propun să fiu la fel de radical precum Godard, ci să încerc să împing lumea comercială să-și deschidă porțile spre experiențe din afară"*. Modernismul politic radical a părăsit domeniul cinematografiei comerciale la finalul anilor 1970. Cea mai mare parte a cinemaului de ficțiune politizat din Occident a fost cuprinsă între granițele narațiunii clasice sau ale cinemaului de artă. Modernismul politic a supraviețuit mai mult în zona filmului experimental realizat pe 16 mm (vezi Capitolul 24).

**Noul Cinema Vest-german: aripa politică** „Noul Cinema German", o expresie introdusă la începutul anilor 1970, desemnează un grup și mai amorf decât majoritatea noilor cinematografii din alte părți. Eticheta înglobează cineaști care urmăreau agende foarte diferite. Unii dintre regizori nu au practicat un cinema critic politic (vezi Capitolul 26). Dar cei care s-au dedicat cinematografiei de stânga rezumă expresiv tendințele de la finalul anilor 1960 și de după.

Manifestul de la Oberhausen din 1962 (vezi *Tânărul Cinema German*, din Capitolul 20) a stimulat apariția unor filme critice social, realizate în special pentru televiziune, dar abia în 1968 studenții de stânga de la Institutul de Film și Televiziune din Berlin au lansat o serie de documentare angajate și de filme de ficțiune care se adresau publicului din clasa muncitoare. Mai ambițioase erau filmele „Școlii din Berlin", care consonau cu filmele proletare de la finalul anilor 1920 (vezi *Germania*, din Capitolul 14) prin concentrarea asupra vieții clasei muncitoare. Respingând realismul idealizat al Școlii din Berlin, feminista Helga Reidemeister s-a axat pe documentarea vieții domestice a clasei muncitoare, în special în *Visul cumpărat/ Der gekaufte Traum*, o compilație realizată din patru ore de material filmat de o familie cu o cameră de amatori Super-8.

***Modernismul politic: Kluge, Syberberg și Straub/ Huillet*** Modernismul politic a reprezentat o forță puternică și în Noul Cinema German. Revoltele din 1968 și cultura lor politică au consolidat formula teatrului documentar brechtian practicată de dramaturgii Peter Weiss și Rolf Hochhuth. În film, moderniștii politici au continuat critica socială care se găsea implicit în multe dintre producțiile Tânărului Cinema German de la începutul anilor 1960, dar i-au dat un tăiș mai radical, ca reacție a ascensiunii contraculturii și a Noii Stângi.

Alexander Kluge, o forță motrică a Tânărului Cinema German (vezi *Tânărul Cinema German*, din Capitolul 20), ilustrează tendința colajului în cinemaul politic. Îmbinând ficțiunea, documentarul, titlurile scrise și alte materiale, filmele sale continuă pistele din *Anita G. (Adio zilei de ieri)/ Abschied von gestern (Anita G.)* (1966), punându-l pe spectator în fața unor lacune „în care fantezia poate prinde rădăcini". „Filmul se compune în mintea spectatorului; nu este o operă de artă care există pe ecran de una singură."** Kluge spera că acest tip de deschidere specific contraculturii i-ar permite filmului să nu mai conțină, într-o măsură atât de mare, un mesaj planificat, ci să devină baza unui dialog între cineast și public.

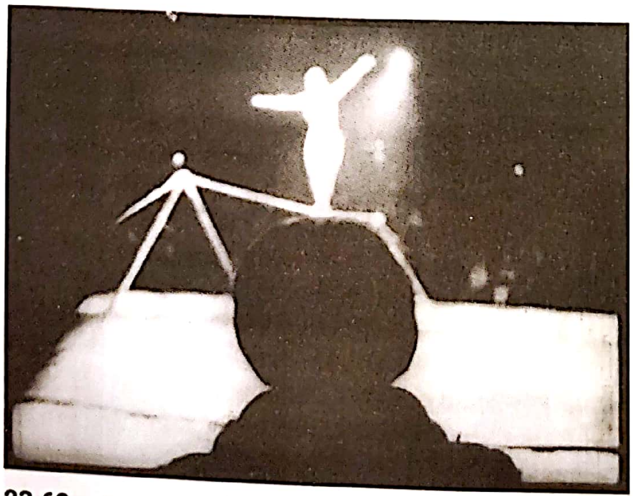
---

* În Jim Leach, *A Possible Cinema: The Films of Alain Tanner* (Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1989), pp. 30–31.

** În Stuart Liebman, „Why Kluge?", *October* 46 (iarna 1988), pp. 13–14.

*Artiști sub cupola circului: perplecși/ Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos* (1968) a fost o reacție la gestul studenților radicali care, în timpul Festivalului de la Berlin, au aruncat cu ouă în Kluge și l-au acuzat de elitism. Povestea tentativei lui Leni Peickert de a crea un nou tip de spectacol de circ este întreruptă de fotografii din presă, filmări de actualități, cadre din *Octombrie* al lui Eisenstein, filmări color și trimiteri la ideile de la acel moment conform cărora numai printr-un „travaliu al doliului“ ar fi putut Germania să se reconcilieze cu trecutul său nazist. Circul din imaginația lui Leni (**fig. 23.63**) nu se va concretiza niciodată, iar ea sfârșește prin a lucra ca producător de televiziune. Cu structura sa deschisă, *Artiști sub cupola circului* subliniază imposibilitatea schimbărilor politice utopice și sugerează că numai „marșul cel lung prin instituții“ – reprezentat aici de mass-media existentă – va duce la schimbare socială.

Alternanța dintre documentar și ficțiune din filmele lui Kluge se regăsește și în opera lui Hans-Jürgen Syberberg, însă într-o manieră mai teatrală. Syberberg s-a făcut remarcat la finalul anilor 1960 printr-o serie de documentare în stilul cinemaului direct, dar filmele sale cele mai cunoscute sunt *Ludovic – recviem pentru un rege virgin/ Ludwig – Requiem für einen jungfräulichen König* (1972), *Karl May* (1974) și filmul de opt ore *Hitler, un film din Germania/ Hitler, ein Film aus Deutschland* (1977), care alcătuiesc o trilogie. Spiritul lui Brecht, pe care Syberberg l-a numit „tatăl său adoptiv“, se amestecă cu un gigantism wagnerian în primul și în ultimul dintre filme. Fumul ce face rotocoale, vastele spectre de lumină colorată și muzica tânguitoare îmbracă tablourile monumentale ce reprezintă apusul culturii germane (**fig. 23.64**). Caracterul reflexiv al lui *Hitler, un film din Germania*, cu trimiteri care merg de la Thomas Edison și Leni Riefenstahl până la *Cetățeanul Kane*, transformă filmul într-o istorie a cinemaului, în care Hitler, dând la schimb politica pentru tragedia mitologică, devine „cel mai mare cineast al tuturor timpurilor“.



**23.63.** *Artiști sub cupola circului: perplecși*: un acrobat face o piruetă deasupra capului lui Leni, grație încadraturii lui Kluge.

Probabil cei mai controversați practicieni ai modernismului politic din cadrul Noului Cinema German au fost Jean-Marie Straub și Danièle Huillet. După *Neîmpăcați sau Doar violența ajută acolo unde domnește violența/ Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht* (1965; vezi *Tânărul Cinema German*), au realizat lungmetrajul *Cronica Annei Magdalena Bach/ Cronik der Anna Magdalena Bach* (1968). Într-un anumit sens, filmul folosește estetica colajului, asamblând documente din epoca lui Johann Sebastian Bach, scene regizate și interpretări autentice. Constituie, de asemenea, un demers realist remarcabil. Straub și Huillet prezintă episoade fragmentare, nedramatizate din viața lui Bach și folosesc cadre statice sau ușoare mișcări de cameră care înregistrează bucăți lungi de interpretare muzicală, fără să arate vreodată publicul (**fig. 23.65**). Ca și în *Neîmpăcați* și în operele de mai târziu, și aici cei doi cineaști folosesc doar sunetul în priză directă, captând astfel acustica specifică a fiecărei locații. Dintr-un anumit punct de vedere, filmul seamănă cu *Artiști sub cupola circului* prin aceea că este un studiu „materialist“ asupra muncii artistice, Straub și Huillet sugerând aici că muzica lui Bach a luat naștere din condiții sociale și politice particulare.

Combinația dintre construcția de colaj, sunetul în priză directă și tratarea ascetică a narațiunii era reluată în *Lecții de istorie/ Geschichtsunterricht* (1972), o adaptare a unui roman de Brecht, și în peisajele austere din

**23.64.** Amestecul fantasmagoric de cinema, muzică și istorie germană (*Hitler, un film din Germania*)

**23.65.** Interpretare muzicală redată impersonal în *Cronica Annei Magdalena Bach.*

*Fortini/Cani* (1977). Straub și Huillet au explorat și moduri minimaliste de a adapta piese de teatru. *Othon* (1969) folosește filmările din mână pentru a prezenta o piesă clasică franceză, pusă în scenă în Roma contemporană, în timp ce *Moise și Aron/ Moses und Aron* (1974) este jucată pe o arenă din pustietate și conține aranjamente muzicale stilizate pentru soliști și cor (**fig. 23.66**). Opuse oricăror forme de cinema de divertisment, filmele lui Straub și Huillet interoghează tradiția artistică, examinând romanele și piesele clasice în căutarea unor implicații politice contemporane. *Cronica Annei Magdalena Bach* este dedicat poporului vietnamez; *Moise și Aron*, unui terorist.

*Cinemaul clasic politizat* Filmele Noului Cinema German care au înregistrat un mai mare succes comercial au adaptat comentariul politic la convențiile cinemaului de masă. Cele mai proeminente genuri au fost *Arbeiterfilm* („filmul despre muncitori"), care a folosit tehnica realistă de narare pentru a portretiza viața clasei muncitoare contemporane, și *Heimatfilm* („filmul despre patrie"), care s-a concentrat asupra vieții rurale.

**23.66.** *Moise și Aron*: protagoniștii cântă, susținuți de un cor invizibil.

Printre numeroșii regizori care lucrau în cadrul cinematografiei de artă, Volkler Schlöndorff se remarcă. Schlöndorff a atras atenția la nivel internațional prin *Onoarea pierdută a Katharinei Blum/ Die verlorene Ehre der Katharina Blum* (1975), coregizat cu soția sa, Margarethe von Trotta. Filmul prezintă o femeie acuzată că a ajutat un terorist și hărțuită de poliție și de presa de scandal. Pe aproape întreg parcursul filmului, spectatorul e făcut să creadă că Katharina este o victimă nevinovată. Odată ce a câștigat simpatia spectatorului, se dezvăluie faptul că dragostea a determinat-o să-l ajute pe tânărul bărbat. Strategiile clasice de narare ademenesc publicul să simpatizeze cu un act subversiv.

După un alt film realizat împreună cu Schlöndorff, von Trotta a început să regizeze pe cont propriu. *A doua trezire a Christei Klages/ Das zweite Erwachen der Christa Klages* (1977) urmează aceeași strategie narativă din *Katharina Blum*, determinându-și publicul să se alieze cu o infractoare feministă fugară. Într-o perioadă în care terorismul, deturnările de avioane și asasinatele țineau prima pagină, concentrarea în acest fel asupra unor femei infractoare a avut un puternic impact politic.

Cariera lui von Trotta este grăitoare pentru felul în care sistemul vest-german de finanțare a producției de film le-a permis femeilor regizoare să lucreze într-o măsură nemaiîntâlnită în alte state. Multe dintre ele au produs filme de artă cu inflexiuni politice. De exemplu, filmul Helmei Sanders-Brahms *Violență/ Gewalt* (1971) este un „anti-*road-movie*", care alternează imaginea unor hărți rutiere cu o poveste în care doi muncitori la banda de asamblare ucid un imigrant. Un Arbeiterfilm, *Angajatul/ Der Angestellte* (1972), trasează evoluția spre nebunie a unui programator de computere, în timp ce un alt film al cineastei, *Ultimele zile ale Gomorei/ Die letzten Tage von Gomorrha* (1974), prezintă o societate viitoare în care televiziunea va satisface toate dorințele.

*Fassbinder provocatorul* Rainer Werner Fassbinder a fost, probabil, cel mai cunoscut regizor al Noului Cinema German, în parte datorită personalității sale agresive și a stilului de viață autodistructiv. Acesta a fost influențat de Noul Val Francez și de modernismul politic care a luat amploare la finalul anilor 1960. Începându-și cariera ca actor, dramaturg și regizor de teatru, Fassbinder a manifestat un gust pentru comedia grotescă, violența explozivă și un puternic realism al dialectelor vorbite de personaje. Cu toate acestea, a respins teoria brechtiană asumată de

Kluge, Straub și alții. El a insistat asupra faptului că arta critic politică trebuie să apeleze la sentimentele spectatorului. „La Brecht vezi emoțiile și reflectezi la ele pe măsură ce observi, dar nu le simți niciodată… Eu îi las pe spectatori *să simtă și să gândească*“*.

După scurtmetrajul său timpuriu, puternic godardian, *Micul haos/ Das Kleine Chaos* (1966), Fassbinder a realizat unsprezece filme împreună cu Antiteater, o trupă de actori și tehnicieni. Unele dintre acestea prelucrează genuri hollywoodiene, pe când altele prezintă influențe din Noul Val și din Straub și Huillet. Fassbinder s-a familiarizat mai apoi cu melodramele hollywoodiene ale lui Douglas Sirk (vezi *Melodrama*, din Capitolul 15), pe care le-a luat ca model de cinema critic social, care e totodată atașant din punct de vedere emoțional. El a fost marcat de finalurile neplauzibil de optimiste (pe care le-a numit „finaluri fericite nefericite“) și de felul în care Sirk împiedica totala identificare cu personajele. Cu *Negustorul celor patru anotimpuri/ Händler der vier Jahreszeiten* (1971), Fassbinder intra într-o a doua fază a operei sale, aceea a melodramelor domestice. Încă o dată s-a dovedit extrem de prolific, filmând într-un timp scurt și folosind bugete mici pentru a realiza mai multe lungmetraje, printre care *Lacrimile amare ale Petrei von Kant/ Die bitteren Tränen der Petra von Kant* (1972), *Ali: frica mănâncă sufletul/ Angst essen Seele auf* (1973), *Effi Briest/ Fontane Effi Briest* (1974) și *Legea pumnului/ Faustrecht der Freiheit* (1974).

La începutul carierei sale, Fassbinder a încadrat adesea personajele într-o manieră sobră, ca în fotografiile făcute de poliție (**fig. 23.67**). În faza sa revizionist-hollywoodiană, el a ales unghiuri de filmare neobișnuite și scheme de culoare frapante. Bazându-se pe montajul de continuitate, a menținut dramaturgia în prim-plan, însă a insistat asupra privirilor, a perspectivelor îndepărtate și a pozelor statuare. *Lacrimile amare ale Petrei von Kant* are loc în întregime în apartamentul supraaglomerat al unei creatoare de modă și, la fel ca Sirk, Fassbinder folosește decoruri care ies puternic în evidență și comentează asupra relațiilor dintre personaje (**fig. color 23.5**).

**23.67.** *Mâncătorii de pisici/ Katzelmacher* (1969): cupluri ce trândăvesc, filmate într-o manieră frontală, aplatizantă.

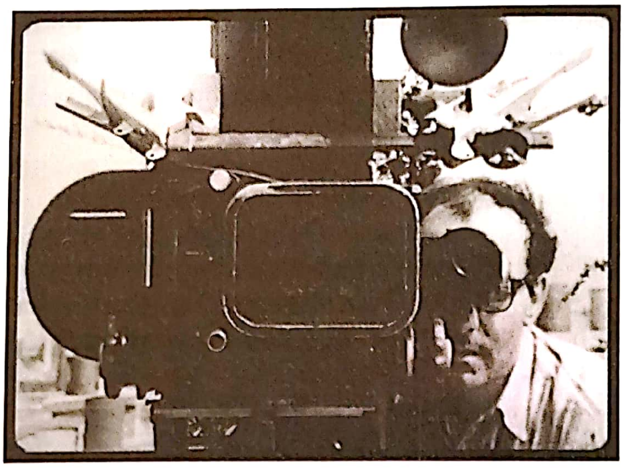
Primele filme ale Antiteater experimentează la nivel narativ, în timp ce melodramele politice de mai târziu sunt palpitante, încărcate de emoție și se adresează unui public mai larg. Majoritatea filmelor lui Fassbinder sunt despre putere. El se concentrează adesea asupra victimizării și conformismului, arătând cum membrii unui grup îi exploatează și pedepsesc pe cei din afară. Fassbinder insistă asupra faptului că victima acceptă adesea standardele pe care le impune grupul, astfel că ajunge să creadă că pedeapsa e meritată. Ali din *Ali: frica mănâncă sufletul* internalizează cu totul prejudecățile rasiale la care e supus, bărbatul fiind lovit de un ulcer – o boală des întâlnită la muncitorii imigranți.

Venind după eșecul lui 1968, opera lui Fassbinder este adesea interpretată ca o recunoaștere a imposibilității schimbării radicale. Nicio estetică brechtiană nu putea promite o revoluție socială. Traiectoria carierei lui Fassbinder, de la un modernism politic anarhist și aspru la opere care folosesc convențiile mai puțin problematice ale Hollywoodului și ale cinemaului de artă, reflectă tendința generală din cadrul cinemaului critic politic european al anilor 1970.

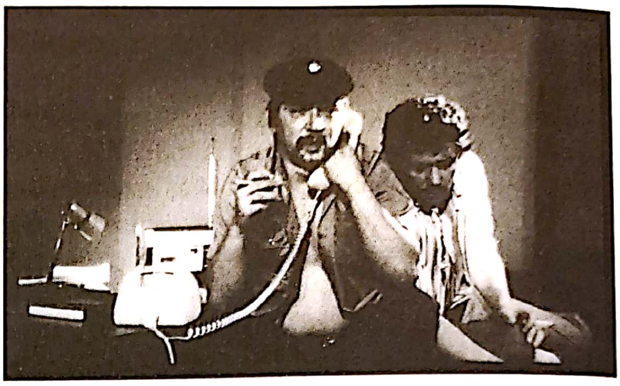
Aceeași schimbare poate fi rezumată cu ușurință prin două filme europene de la începutul și de la finalul perioadei. În 1967, treisprezece regizori de stânga, majoritatea francezi, au colaborat la *Departe de Vietnam*. Filmul căuta să-i mobilizeze pe intelectuali împotriva războiului printr-o serie de episoade – unele de ficțiune (de exemplu, cel realizat de Resnais), altele compilate din materiale de actualități (de exemplu, cel al lui Marker), unul eseistic (al lui Godard; **fig. 23.68**). În 1978, paisprezece regizori germani, coordonați de Kluge, au realizat *Germania în toamnă/ Deutschland im Herbst*. Ca și *Departe de Vietnam*, acesta aduna la un loc tendințe disparate de la acea vreme. Însă cu un deceniu mai târziu, aspirațiile nu mai sunt acelea de a schimba politica internațională. Scopul e de a înțelege situația națională într-un climat de terorism și opresiune de dreapta. Unele dintre episoade – în special cel

---

* În John Sandford, *The New German Cinema*, (Londra: Eyre Methuen, 1980), p. 102.

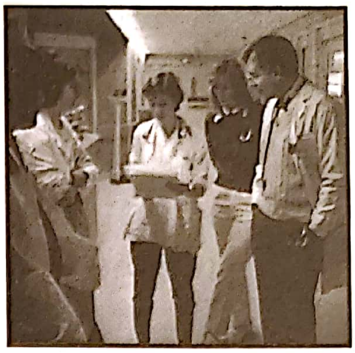


**23.68.** *Departe de Vietnam*: regizorul în rol de comentator laconic și detașat.



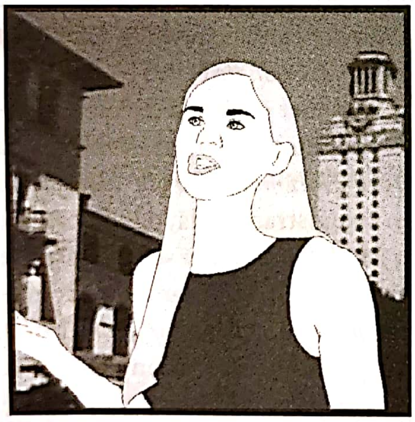
**23.69.** *Germania în toamnă*: regizorul ca participant confuz și demoralizat.

al confruntării, cu mintea încețoșată de droguri, dintre Fassbinder și iubitul său – ilustrează cum dimensiunea politică devenise personală (**fig. 23.69**). *Germania în toamnă* exemplifică trecerea de la activismul de anvergură la micropolitică, indicând în același timp că cinematografia politică a rămas centrală pentru cultura politică contestatară a anilor 1970.



## CAPITOLUL 24

# DOCUMENTARUL ȘI FILMUL EXPERIMENTAL DUPĂ ULTIMA JUMĂTATE A ANILOR 1960



Filmul documentar a fost implicat profund în activismul politic al anilor 1960–1970, iar acest impuls nu a pălit în deceniile ulterioare. Cineaștii din întreaga lume au răspuns crizelor sociale care aveau nevoie să fie înregistrate și analizate. Totuși, nu toate documentarele au susținut proiecte politice. Grație noilor tehnologii și noilor metode de distribuție, documentarele au ajuns mai ușor accesibile decât oricând în trecut. Indiferent de mesaj sau de metodă, realizatorii au atins un public mai larg cu ajutorul televiziunii, al sălilor de cinema, al festivalurilor, al DVD-urilor și BluRay-urilor, al siteurilor online și al platformelor de *streaming*. Perspectiva realizării unor documentare care să fie văzute de milioane de spectatori a echivalat cu o evoluție majoră în istoria filmului.

Impulsul cinemaului direct de a capta evenimente reale cu o implicare minimală a autorilor a continuat (vezi *Cinemaul direct*, din Capitolul 21), însă cineaștii au îmbinat tehnicile acestuia cu metode tradiționale. Rezultatul a fost un tipar nou de documentar, oarecum standardizat, care putea fi aplicat oricărui subiect. La cealaltă extremă, unii documentariști au început să chestioneze însăși posibilitatea de a înregistra adecvat realitatea.

Unii artiști experimentali au îmbrățișat critica socială, dar în ansamblu, cinematograful de avangardă s-a întors spre interior, spre o mișcare reflexivă, centrată pe formă, cunoscută sub denumirea de „film structural“. Pentru mulți observatori, aceasta a fost o încununare logică a istoriei filmului experimental. Într-un final, reacțiile împotriva filmului structural au condus spre susținerea altor opțiuni, în special a filmelor care experimentau pe tărâmul narațiunii.

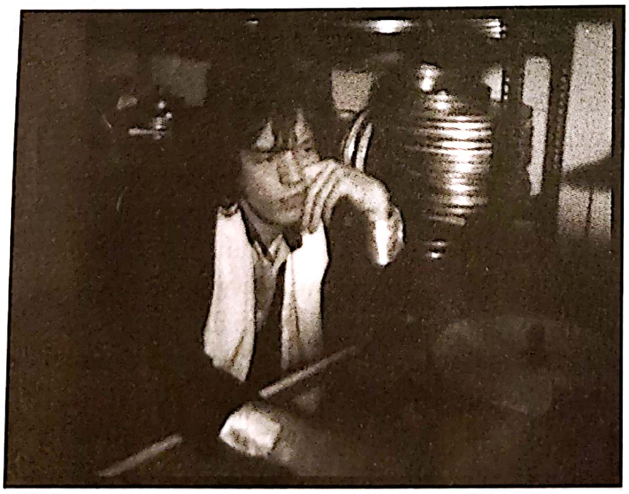
Așa cum documentariștii au ajuns la un public mai larg decât oricând în trecut, și artiștii avangardiști au descoperit că opera lor avea trecere în lumea artelor vizuale, a rețelelor muzeelor, galeriilor și liderilor de opinie devotați domeniilor picturii și sculpturii. Uneori, artiștii din aceste medii au călcat pe urmele lui Léger și ale altora (vezi *Animația abstractă*, din Capitolul 8) și au început să facă ei înșiși filme.

## FILMUL DOCUMENTAR

### Cinemaul direct și moștenirea sa

Cinemaul direct a devenit cea mai puternică forță în filmul documentar. Veteranii David și Albert Maysles au realizat unul dintre cele mai importante filme *cinéma-vérité* americane, *Vânzătorul de Biblii/ Salesman* (1969), o cronică tenace despre un vânzător de Biblii care își imploră și hărțuiește cumpărătorii potențiali. Pentru realizarea filmului *Un cuplu căsătorit/ A Married Couple* (Canada, 1969), al lui Allan King, regizorul și echipa au locuit împreună cu o familie din Toronto și au captat peste 70 de ore de material; în mod neașteptat, cineaștii au documentat destrămarea căsniciei respective.

Cinemaul direct și-a găsit un public larg prin genul în plină ascensiune al rockumentarului. Odată cu succesul filmului despre Bob Dylan, *Nu privi în urmă/ Don't Look Back* (1966), și al lui *Monterey Pop* (1968), ambele realizate de Donn Pennebaker, cineaștii și-au dat seama că aparatele de filmare ușoare și sunetul direct fac posibilă obținerea unor rezultate rapide și relativ ieftine. *Woodstock: 3 zile de muzică și pace/ Woodstock* (1970) și *Let It Be* (1970) erau înregistrări ale unor evenimente unice memorabile, în timp ce alte filme erau structurate în jurul unor turnee muzicale. Ambele tendințe s-au întâlnit în cel mai provocator exemplar al genului, *Gimme Shelter* (1970). Frații Maysles au intercalat detalii din culisele unui turneu al trupei Rolling Stones cu unele dintr-un concert anume, în timpul căruia camerele surprind un membru al grupului Hells Angels înjunghiind mortal pe cineva din public. Întreaga acțiune e încadrată de secvențe cu frații comentând materialele filmate, în timp ce Mick Jagger le vizionează (**fig. 24.1**).

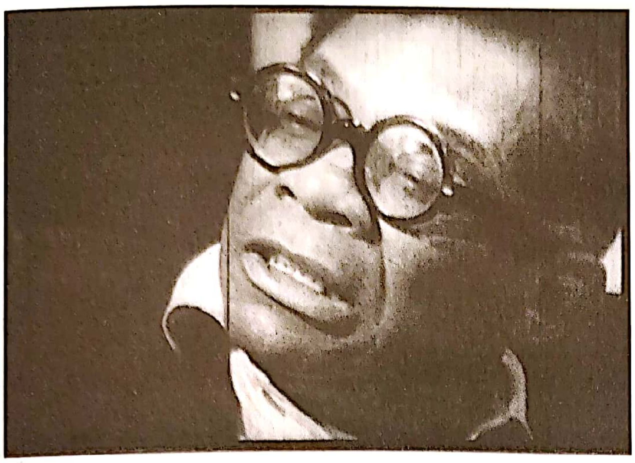


**24.1.** Într-un ecou al *Omului cu aparatul de filmat*, *Gimme Shelter* include procesul de producție în acțiunea prezentată: Mick Jagger vizionează imagini filmate în timpul concertului de la Altamont.

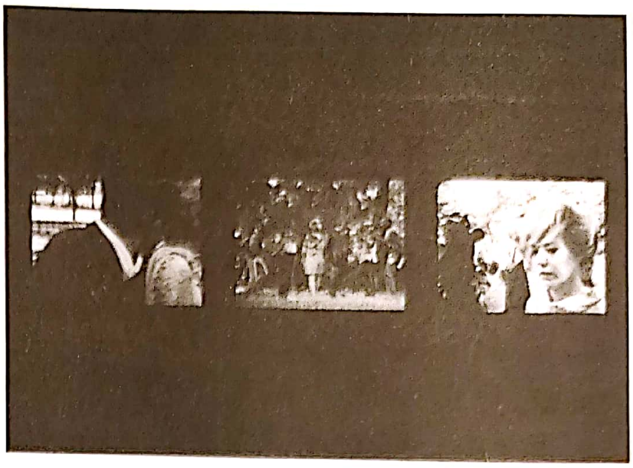
Parodiat fără milă în *Vi-i prezentăm pe Spinal Tap/ This Is Spinal Tap* (1984), rockumentarul s-a dovedit cel mai de succes gen documentar. Adresat publicului tânăr, a oferit episoade din concerte și o calitate a sunetului inaccesibile televiziunii prin cablu. Când Jonathan Demme a realizat *Talking Heads: Stop Making Sense/ Stop Making Sense* (1984), concertul devenise a doua natură a acestor filme; David Byrne a realizat *storyboard*-ul concertului trupei Talking Heads. Regizorul finlandez Aki Kaurismäki a împins rockumentarul spre limitele absurdului, alăturând trupa Leningrad Cowboys („cel mai prost grup rock'n'roll din lume") Ansamblului Armatei Roșii Sovietice într-un concert comun, pe care l-a filmat dându-i titlul *Total Balalaika Show* (1993).

Unii cineaști au chestionat pretenția documentarului direct de a capta realitatea fără a interveni asupra ei. *Jurnalul lui David Holzman/ David Holzman's Diary* (1967) pare o înregistrare reală, dar e complet fictiv. Regizorul Jim McBride încearcă să demonstreze că tehnica „muștii-pe-perete" nu e o garanție a adevărului. La fel, *Portretul lui Jason/ Portrait of Jason* (1967), al lui Shirley Clarke, pare inițial un exemplar pur de cinema direct. Clarke înregistrează monologurile unui lucrător sexual gay afro-american și, în maniera lui Jean Rouch, se retrage în afara câmpului vizual, de unde îi adresează întrebări tot mai insistente. Însă Clarke critică, în același timp, selectivitatea și montajul invizibil al cinemaului direct, filmând dintr-o poziție unică și în planuri-secvență, demascând trecerea de la un cadru la altul prin defocusarea imaginii. Astfel, *Portretul lui Jason* se aseamănă filmelor lui Warhol (vezi *Andy Warhol și cinemaul pop*, din Capitolul 21): un performer exhibiționist e mustrat de alții (aici, de prietenii lui din afara cadrului) și colapsează din cauza durerii psihice (**fig. 24.2**).

*Simbiopsihotaxiplasmă: Dubla unu/ Symbiopsychotaxiplasm: Take One* (1969–1971), al lui William Greaves, chestionează tehnicile de obținere a spontaneității în cinemaul direct prin intermediul mai multor



**24.2.** Certat de prietenii lui pentru că „joacă un rol“, Jason izbucnește în plâns (*Portretul lui Jason*).



**24.3.** *Simbiopsihotaxiplasmă: Dubla unu*: Folosind ecranul divizat, Greaves poate arăta aceeași acțiune din trei perspective, revelând trei efecte diferite.

niveluri ale prezentării. În Central Park din New York, o echipă filmează actori în timp ce dau probe pentru un documentar ficționalizat, iar o a doua echipă o filmează pe prima. O a treia are sarcina de a filma activitatea oricăreia dintre celelalte două echipe, precum și orice altceva le atrage atenția pe parcurs (**fig. 24.3**). Întreruperea constantă a repetițiilor de către Greaves conduce la certuri despre ce ar trebui să fie accentuat. *Simbiopsihotaxiplasmă: Dubla unu* sugerează că în filmele documentare însăși alegerea unei anumite poziții a camerei oferă simțurilor noastre indicii despre realitatea captată.

McBride, Clarke și Greaves au adoptat poziții particulare în criticarea cinemaului direct, însă au continuat să existe și moduri mai standardizate de utilizare a principiilor acestuia. Formatul s-a dovedit potrivit pentru înregistrarea experiențelor personale ale cineaștilor. *Eros privat extrem: cântec de dragoste 1974/ Gokushiteki erosu: Renka 1974* (Japonia, 1974), al lui Kazuo Hara, surprinde acțiunile obsesive de căutare ale iubitei regizorului, care-l părăsise. În *Cel mai bun băiat/ Best Boy* (1979), Ira Wohl urmărește cum vărul lui, un bărbat de vârstă mijlocie cu o dizabilitate la învățare, își părăsește familia pentru a se interna în spital.

Alți regizori au găsit în cinemaul direct un mod de a capta textura imediată a proceselor sociale și politice. După finalul anilor 1960 și până în prezent, producția de documentare directe a lui Frederick

## FREDERICK WISEMAN ȘI TRADIȚIA CINEMAULUI DIRECT

În primăvara anului 1966, un avocat de vârstă mijlocie a produs și regizat un film despre condițiile dintr-un spital din Massachusetts pentru bolnavii cu dizabilități mintale. Le-a filmat activitățile cotidiene și un spectacol pus în scenă și jucat de ei. Rezultatul, intitulat *Titicut Follies*, preluând denumirea dată de pacienți spectacolului lor, a fost lansat în 1967 și a stârnit un val de proteste. După debutul său regizoral, controversele l-au urmat pe Frederick Wiseman de-a lungul a mai bine de 40 de documentare de lungmetraj. Pe parcurs, opera lui a devenit emblematică pentru cinemaul direct.

Divizia Drew s-a concentrat pe situații de un dramatism intens, iar abordarea *cinéma vérité* a cuplului Rouch-Morin a accentuat relațiile interpersonale (vezi Capitolul 21). Wiseman a urmat o altă cale, concentrându-se asupra problemelor de zi cu zi ale instituțiilor sociale. Denumirile filmelor lui sunt concludente: *Spital/ Hospital* (1970), *Tribunal pentru minori/ Juvenile Court* (1972), *Asistență socială/ Welfare* (1975), *Hipodrom/ Racetrack* (1985), *Grădina zoologică/ Zoo* (1993), *Locuințe sociale/ Public Housing* (1997), *Legislatura statului/ State Legislature* (2006) și *Galeria Națională/ National Gallery* (2014). *Lege și ordine/ Law and Order* (1969) urmărește rutina poliției, în timp ce *Magazinul/ The Store* (1983) prezintă culisele unui magazin din Dallas.

În mod uzual, Wiseman nu își urmărește protagoniștii în timpul unei crize sau al rezolvării unor probleme. Asamblează filmul din fragmente ale vieții cotidiene în cadrul unor întreprinderi private sau publice. Fiecare secvență e, de obicei, o scurtă întâlnire în care protagoniștii participă la un efort individual sau colectiv sau își exprimă emoțiile. Apoi, Wiseman trece la altă situație și la alți protagoniști. Și-a numit „mozaic" această structură, rezultatul asamblării unor mici piese în imaginea funcționării unei instituții. Neapelând la un comentator, Wiseman construiește implicații realizând analogii abile între secvențe. Înțelesul, insistă el, e de găsit în întreg.

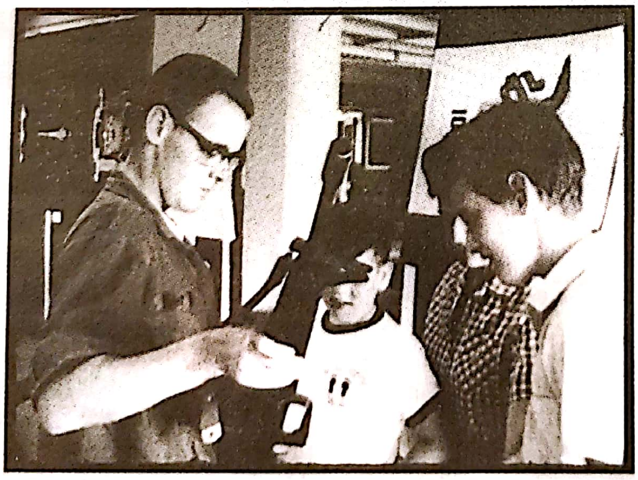
Primele lui filme asociază instituțiile cu mașini dedicate controlului social. Și-a declarat interesul pentru „modul în care e exercitată puterea și în care sunt luate deciziile".* Wiseman înregistrează frustrările unor oameni obișnuiți în fața birocrației și surprinde îngâmfarea reprezentanților autorității. În filmul său cel mai cunoscut, *Liceu/ High School* (1968), educația secundară devine o confruntare între elevii dezorientați și profesorii opresivi sau obtuzi: școala e văzută ca o formă de control și de conformism.

În opera lui ulterioară, Wiseman și-a dorit să adopte o abordare mai flexibilă și mai deschisă, amintind de „cinemaul necontrolat" al lui Richard Leacock (vezi *Statele Unite ale Americii: Drew și asociații săi*, din Capitolul 21): „Începi de la o idee stereotipică a modului în care te-ai aștepta să se comporte polițiștii. Descoperi pe parcurs că realitatea nu se potrivește cu acea imagine, că sunt mult mai complicați. Iar miza fiecărui film e să prilejuiască această descoperire."**

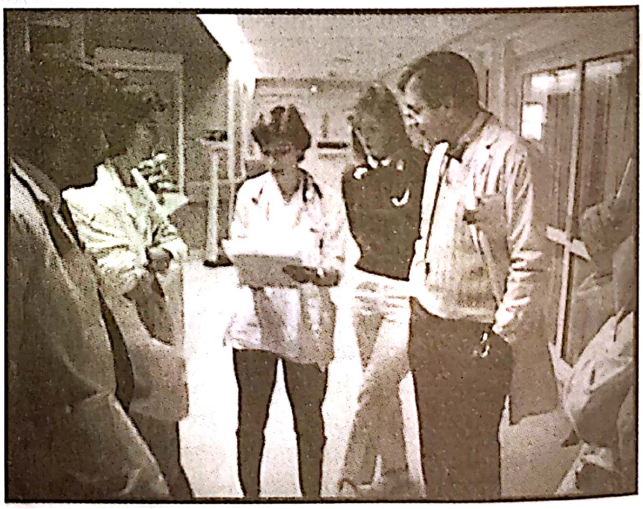
Filmele sale mai târzii prezintă luptele oamenilor cu dizabilități aflați în terapie sau în procese de reabilitare. *Lângă moarte/ Near Death* (1989) dezvăluie deciziile de zi cu zi ale personalului medical dintr-o secție de terapie intensivă, iar exersarea de către aceștia a compasiunii profesionale arată că instituțiile nu sunt întotdeauna nepăsătoare.

Această preocupare pentru complexitate și deceniile de susținere primită din partea PBS (Public Broadcasting System) l-au făcut pe Wiseman să-și extindă mozaicul la proporții de dimensiuni vaste. *Canal Zone* (1977) durează aproape trei ore, iar *Belfast, Maine* (1999), portretul unei comunități, durează aproape șase ore. E ca și când încercarea de a înțelege și de a nuanța l-a forțat pe Wiseman să acumuleze tot mai multe dovezi, reprezentative pentru toate părțile implicate în poveste.

Wiseman urmează tradiția începută de Leacock a „muștii-pe-perete" care observă. Operatorul și persoana care înregistrează sunetul (Wiseman însuși) își șterg urmele prezenței (**fig. 24.4**). Cineaștii nu întreabă nimic și speră că subiecții lor nu se vor uita direct spre cameră. Wiseman construiește o



**24.4.** Familia unui recrut îi admiră pușca în timpul unei vizite în tabăra de instrucție (*Antrenament de bază/ Basic Training*, 1971). Precum într-un film de ficțiune, participanții par să nu observe prezența cineaștilor și a camerei de filmat.



**24.5.** *Lângă moarte*: Când un membru al personalului citește raportul („Operațiunea e zadarnică. Mortalitatea e de 100%."), Wiseman trece de la un plan întreg...

---

* În Ira Halberstadt, „An Interview with Fred Wiseman", *Filmmakers Newsletter* 7, nr. 4 (februarie 1974), p. 25.

** În Thomas W. Benson and Carolyn Anderson, *Reality Fictions: The Films of Frederick Wiseman* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1989), p. 149.

continuitate clasică prin intermediul racordurilor de privire, al tăieturilor în cadru și al suprapunerii sonore (**fig. 24.5, 24.6**). Pare că ne aflăm la fața locului, că suntem observatorii invizibili ai unor întâlniri sociale cotidiene.

În mod surprinzător, Wiseman a insistat că documentarele sale sunt creații subiective, „ficțiuni ale realității" care îi exprimă judecățile personale. Însă mulți critici și cineaști au considerat că, deoarece își exclude prezența și vocea, filmele promovează o convingere că documentarul generează pepite dure de adevăr. Felul în care Wiseman folosește principiile cinemaului direct a devenit o țintă pentru cineaștii care văd în documentar o creație a cunoașterii iluzorii a realității.

**24.6.** ...la un prim-plan al unui doctor care ascultă. Acesta și alte planuri apropiate cu reacțiile personalului nu au fost înregistrate în momentul citirii raportului, dar sunetul continuă fără sincope. Montajul convențional și sunetul care continuă de la un cadru la altul construiesc senzația unui timp continuu.

Wiseman a furnizat exemple pure ale acestei abordări (vezi *Frederick Wiseman și tradiția cinemaului direct*, din acest capitol).

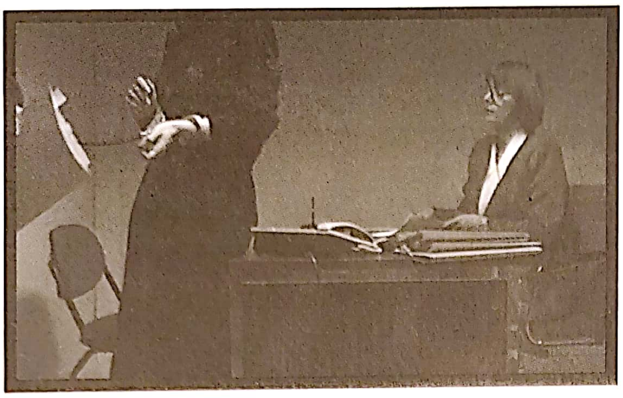
Tradiția observațională a cinemaului direct a fost continuată în Franța de Raymond Depardon. Debutând la 18 ani ca fotojurnalist, acesta a început în scurt timp să îmbine fotografia cu filmul. Primul său lungmetraj, *Reporteri/ Reporters* (1981), prezintă viața de zi cu zi a fotografilor de presă. Precum Wiseman, Depardon a explorat rolurile și instituțiile sociale; camera lui din mână îi urmărește pe polițiștii din cartier în *Fapte diverse/ Faits divers* (1983) și-i studiază pe pacienții dintr-un spital de psihiatrie în *Urgențe/ Urgences* (1987) și în *12 zile/ 12 jours* (2017). Tot precum Wiseman, Depardon evită „capetele vorbitoare"* și cadrele expozitive, preferând să-l plonjeze pe spectator direct în mijlocul situației. Însă include ocazional un comentariu narat de el însuși, iar *Contravenții/ Délits flagrants* (1994) experimentează cu artificii mai evidente: camera e fixată pe un trepied, încadrând interogatoriile polițiștilor în compoziții seci luate din profil (**fig. 24.7**).

Dacă Wiseman și Depardon au aderat la tradiția americană a cinemaului direct, mascând prezența realizatorului, alți cineaști au adoptat modelul Rouch-Morin de provocare a acțiunii (vezi *Franța: Cinéma vérité și provocare*, din Capitolul 21). *Jurnal de teren/ Field Diary* (1982), al regizorului israelian Amos Gitai, începe cu un cadru foarte lung care surprinde parcursul echipei de filmare printr-un oraș din Fâșia Gaza în încercarea de a-l intervieva pe primarul palestinian. Aceștia îi au de înfruntat constant pe soldații israelieni, care le acoperă obiectivul și le cer actele de identitate (**fig. color 24.1**). *Armata goală a împăratului mărșăluiește în continuare/ Yuki yukite, shingun* (1987), al lui Kazuo Hara, prezintă un veteran japonez care insistă că împăratul trebuie să-și asume vinovăția pentru crimele de război. Urmărindu-i pe martori, veteranul intră peste ei în propriile case (**fig. 24.8**).

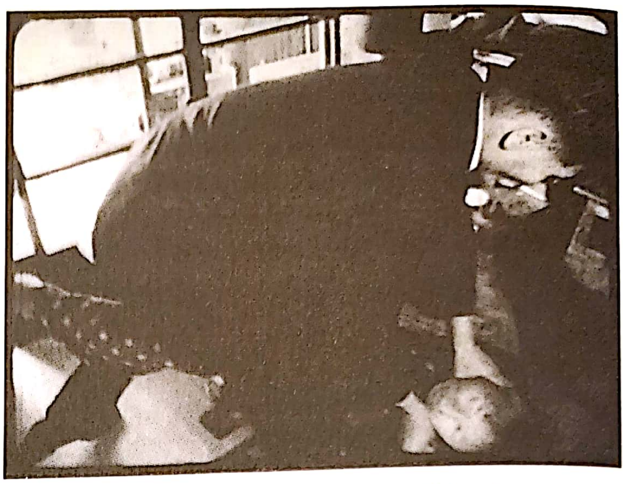
*Shoah* (1985), al lui Claude Lanzmann, un studiu de aproape nouă ore al exterminării de către naziști a evreilor polonezi, amintește de *Noapte și ceață/ Nuit et brouillard* al lui Alain Resnais (vezi *Franța: Documentarele de autor*, din Capitolul 21) prin felul în care insistă asupra peisajelor contemporane anoste unde s-au petrecut cruzimi de neimaginat (**fig. 24.9**). Aici însă nu există imagini de arhivă care să ne

---

* În original, „talking heads", o practică des întâlnită în filmele documentare ulterioare anilor 1970 de a include numeroase interviuri și intervenții vorbite ale personajelor. (n.t.)



**24.7.** După o repriză de patru minute de interogări, o prizonieră e încătușată și scoasă afară din birou (*Contravenții*).



**24.8.** *Armata goală a împăratului mărșăluiește în continuare*: veteranul răzbunător atacă un alt fost soldat din cauză că refuză să-și recunoască aportul la atrocitățile din timpul războiului.

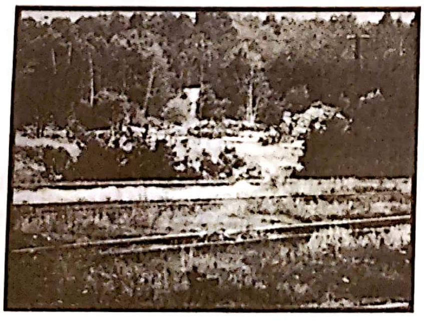
transpună în trecut; Lanzmann prezintă numai ceea ce el numea „urme ale urmelor", interviuri cu martorii, cu supraviețuitorii evrei și cu foștii naziști (**fig. 24.10**). Urmând tradiția provocării din filmele lui Edgar Morin și Chris Marker, Lanzmann e prezent pe durata întregului documentar, ghidându-și, momindu-și și provocându-și subiecții.

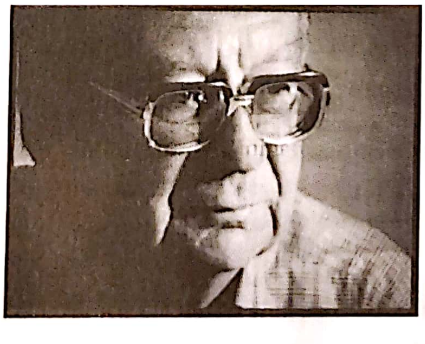
## Sintetizând tehnicile documentare

*Shoah*, documentarele lui Wiseman și majoritatea celorlalte filme pe care le-am menționat sunt exemple pure de cinema direct. Fiecare dintre ele e construit în principal prin confruntarea directă a cineastului cu o situație concretă. În general, acestea nu au o coloană muzicală sau un narator care să ghideze atenția publicului. Însă cel mai des întâlnit format de documentar al perioadei e mai puțin riguros. Îmbină interviuri realizate în maniera cinemaului direct (adesea autorul întrebării e plasat în afara cadrului), secvențe filmate din mers (adesea fără sunet direct) și compilații formate din diverse materiale, întregul fiind montat laolaltă cu ajutorul muzicii și al unui comentariu (adesea asigurat de participanții la situația prezentată). *În anul porcului/ In the Year of the Pig* (1969; vezi *De Antonio și recuperarea radicală*, din Capitolul 23), al lui Emile De Antonio, a pus bazele acestui format sintetic, care a rămas dominant până azi.

Un exemplu faimos e documentarul Barbarei Kopple, *Districtul Harlan SUA/ Harlan County USA* (1976). Urmărind o grevă a minerilor din Kentucky desfășurată pe durata a 13 luni, filmul e, în mare parte, realizat în maniera cinemaului direct. Echipe de operatori înregistrează strategiile schimbătoare ale greviștilor, oferind o atenție specială soțiilor lor, care le blochează spărgătorilor de grevă intrarea în mină. Filmul conține la fel de mult dramatism precum oricare dintre documentarele bazate pe structuri de criză realizate de divizia Drew – certuri între greviști, huligani deschizând focul asupra lor și o confruntare între femei și spărgătorii de grevă (**fig. 24.11**).

Kopple încadrează însă drama din prezent într-un context istoric mai amplu al problemelor din industria minieră. Folosește imagini de arhivă și interviuri cu cetățeni mai vârstnici. Iar Kopple, o fostă membră a grupării Newsreel (vezi *Cinemaul angajat: producțiile colective și filmele militante*, din Capitolul 23),





**24.9.** *stânga* Lagărul de exterminare din Belzic, văzut azi (*Shoah*).

**24.10.** *dreapta* Dr. Franz Grassler, fost ofițer nazist: „Noi am încercat, în cadrul Comisiei, să păstrăm activ ghetoul pentru forța de muncă din interiorul lui" (*Shoah*).

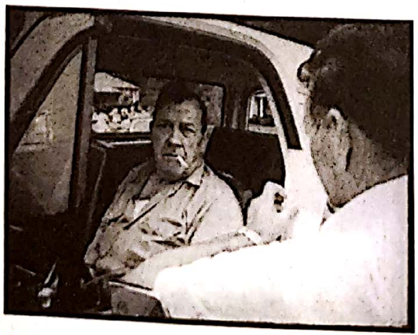
construiește o argumentație mai cuprinzătoare în maniera lui De Antonio. Nu apelează la o voce care să comenteze situațiile, dar suprapune titluri care oferă informații esențiale; muzica populară din regiune comentează empatic acțiunea; iar montajul punctează anumite idei într-un mod pe care Leacock l-ar fi considerat acuzator (**fig. 24.12, 24.13**). Rezultatul are spontaneitatea specifică documentarelor directe, însă oferă un context istoric și nu lasă niciun dubiu în privința poziționării cineastei în raport cu acțiunile redate.

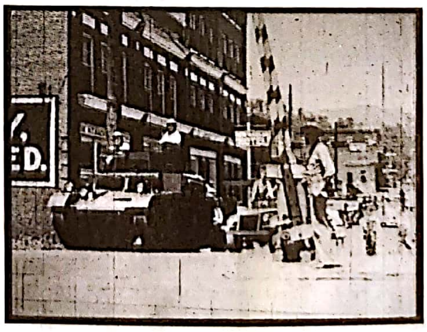
Sinteza formată din material înregistrat în maniera cinemaului direct, din materiale de arhivă, inserturi de text și muzică s-a dovedit în mod particular potrivită pentru examinarea unor personaje controversate ale trecutului recent, precum în *Lenny Bruce: fără lacrimi/ Lenny Bruce: Without Tears* (1972), *Epoca lui Harvey Milk/ The Times of Harvey Milk* (1984), *Let's Get Lost: Povestea lui Chet Baker/ Let's Get Lost* (1988) și în alte documentare de tip portret. Alți cineaști au început să folosească formatul sintetic pentru a înregistra procese îndelungate. Realizatorii lui *Ca să poți trăi/ So That You Can Live* (Marea Britanie, 1981) au revizitat o familie scoțiană pe parcursul a cinci ani, iar filmul nu documentează doar maturizarea membrilor acesteia, ci și sensibilizarea tot mai mare a cineaștilor față de subiecții lor. Cel mai impresionant proiect realizat pe termen lung a fost seria *În sus/ Up* (Marea Britanie, 1964–2019), a lui Michael Apted, care a intervievat același grup de oameni la vârstele de 7, 14, 21 de ani și, din șapte în șapte ani, până au trecut de 60 de ani. Cineaștii din alte țări au imitat analizele longitudinale ale lui Apted.

Abordarea sintetică a devenit standardul adoptat de majoritatea documentarelor care tratează procese istorice, deoarece cineaștii puteau juxtapune materiale de arhivă și mărturii cotidiene contemporane. În *Durere și milă/ Le Chagrin et la Pitié*, Marcel Ophüls (fiul lui Max Ophüls) examinează ocupația nazistă a Franței și aduce la lumină un trecut pe care mulți francezi au preferat să-l ascundă în spatele legendelor despre Rezistența eroică. Jurnalele de actualități îi arată pe cetățenii francezi supunându-se fără probleme ocupanților germani și închizând ochii în fața realității Holocaustului.

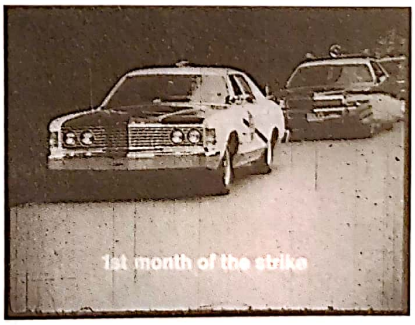
În același fel, punând în context „capetele vorbitoare", cineaștii au construit istorii orale ale mișcărilor sociale în *Sindicatul menajerelor/ Union Maids* (1976) și în *Cu bebeluși și pancarte/ With Babies and Banners* (1978). *Nesupușii/ The Wobblies* (1979) descrie istoria unui partid de stânga, iar *Înainte de Stonewall/ Before Stonewall* (1984) face același lucru pentru cultura și activismul LGBTQ+ din SUA. Alți cineaști au folosit abordarea sintetică pentru a reda lupte politice contemporane: accidente nucleare (*Suntem porcii de guineea/ We Are the Guinea Pigs*, 1980), războaie civile din America Latină (*Când tremură munții/ When the Mountains Tremble*, 1983) și apartheidul (*Suntem elefantul/ We Are the Elephant*, Africa de Sud, 1987).

Formatul sintetic s-a dovedit util și pentru cineaștii care au urmat metoda grupării Newsreel și a lui De Antonio de a folosi mărturii pentru a contesta reprezentările din mass-media. În *Viața și epoca lui Rosie Nituitoarea/ The Life and Times of Rosie the Riveter* (1980) – un studiu al femeilor care lucraseră în industria de apărare în timpul celui de-Al Doilea Război Mondial – filmele de protecția muncii produse de companie sunt întrerupte de poveștile femeilor despre accidente la locul de muncă. *Fire comune: Povești de sub plapumă/ Common Threads: Stories from the Quilt* (1989,


**24.11.** *Districtul Harlan SUA*: într-un moment demn de divizia Drew, operatorul și inginerul de sunet urmăresc un șerif care îi prezintă fără tragere de inimă mandatul de arestare unui spărgător de grevă.



**24.12.** Imagini de arhivă folosite pentru a construi un montaj în stil sovietic: un cadru dintr-un buletin de actualități cu soldați care intervin pentru a sparge o grevă în anii 1930… (*Districtul Harlan SUA*)



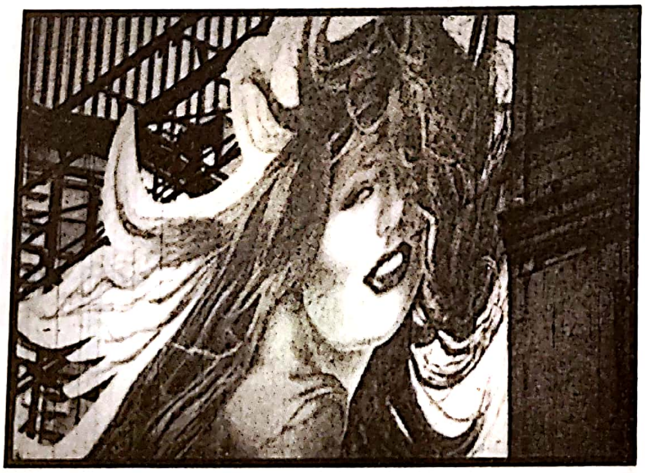
**24.13.** …lasă loc unui cadru cu poliția contemporană care eliberează străzile, filmat pentru a se potrivi cu anteriorul ca încadrare și direcție de mișcare.

Robert Epstein și Jeffrey Friedman) juxtapune materiale din mass-media despre SIDA și povești personale ale unor oameni afectați de boală. Interviurile din *Nu e o poveste de dragoste/ Not a Love Story* (Canada, 1981), de Bonnie Sherr Klein, un studiu despre pornografie, se deplasează de-a lungul unui spectru de opinii, sfârșind cu un atac asupra publicității materialelor erotice (**fig. 24.14**). În *Al 13-lea/ 13th* (2016), al Avei DuVernay, interviurile și statisticile sunt introduse pentru a contracara opinii larg răspândite pe tema deținuților afro-americani din SUA.

Până la finalul anilor 1960, formele pure de cinema direct promovate de Rouch, de frații Maysles și de Wiseman fuseseră depășite de cele de sinteză. Documentarul tipic mixa filmări de la fața locului cu secvențe puse în scenă, cu interviuri și cu materiale de arhivă, întregul fiind conceput pentru a crea o structură narativă cât mai credibilă. „Asta“, părea să spună filmul, „e ceea ce s-a întâmplat cu adevărat“. În același timp însă, câștiga teren o tendință opusă, care punea în discuție ideea că cinematograful are capacitatea de a înregistra realitatea.

### Chestionând capacitatea documentarului de a capta realitatea

Modernismul politic, așa cum a fost el practicat de Jean-Luc Godard, de Nagisa Ōshima, de Jean-Marie Straub, de Danièle Huillet și de alții (vezi Capitolul 23), i-a pus pe gânduri pe mulți realizatori de documentare cu privire la propriile obiective. De-a lungul istoriei filmului și, mai ales, după apariția cinemaului direct, documentariștii au susținut că oferă un acces direct la realitate. Însă dacă critica brechtiană a cinematografului „transparent“ și „iluzionist“ (vezi *Brecht și modernismul politic*, din Capitolul 23) avea dreptate, documentarul putea fi considerat chiar mai manipulator decât ficțiunea hollywoodiană. Poate că documentarul doar *părea* să capteze realitatea.



**24.14.** Imagini promoționale recurgând la sugestii pornografice (*Nu e o poveste de dragoste*).

Problema nu era că cineaștii aveau propriile prejudecăți. Mulți documentariști își recunoscuseră preconcepțiile, iar regizori precum Georges Franju și Chris Marker le integraseră în construcția filmelor lor eseistice (vezi *Franța: Documentarele de autor*, din Capitolul 21). Ce a ieșit la suprafață a fost ideea că, cel mai probabil, chiar formele și tehnicile documentarului erau convenții invizibile, deloc mai valide prin natura lor decât cele ale narațiunilor ficționale.

Majoritatea documentarelor se prezentau ca descrieri ale unor povești; însă aceste forme aveau un efect de convingere, cerând publicului să accepte o perspectivă socială și politică tacită. Majoritatea documentarelor foloseau comentariu din afara câmpului vizual, dar de ce trebuia să i se confere vocii aceleia o asemenea autoritate? Documentarele includeau imagini de arhivă sau interviuri luate la locul desfășurării evenimentelor, dar ce anume le conferea acestor imagini forța de a penetra realitatea, de a prezenta nu doar câteva fapte izolate, ci și adevăruri mai profunde?

**Meta-documentarul** Această abordare a fost cel mai mult dezvoltată de criticii și de teoreticienii de film, dar nu era doar o preocupare academică. Documentarele au devenit mai reflexive, aruncând un ochi critic asupra înseși tradiției documentariste.

Un exemplu concludent e *Cafeneaua atomică/ The Atomic Cafe* (1982, Kevin Rafferty, Jayne Loader și Pierce Rafferty). Acest film de compilație analizează istoria testărilor și utilizării armelor nucleare de către Statele Unite ale Americii, de la Hiroshima și până la mijlocul anilor 1960. În maniera lui De Antonio, comentariul e redus la subtitrări care identifică locuri, perioade și, ocazional, surse ale materialelor de arhivă. Dar o mare parte a filmărilor nu funcționează ca o înregistrare transparentă a evenimentelor. Deoarece cadrele provin din filme educaționale și de propagandă, *Cafeneaua atomică* chestionează constant modurile în care acele secvențe puse în scenă răspândesc idei naive despre războiul nuclear (**fig. 24.15**). Filmul insinuează că acceptarea de către populație a politicilor Războiului Rece a fost întărită de convențiile mass-media populare.

Filmul reflexiv putea merge mai departe în examinarea convențiilor sale documentariste. *Despre evenimente mărețe și oameni obișnuiți/ De grands événements* *et des gens ordinaires* (Franța, 1978), al lui Raul Ruiz, își împrumută titlul de la remarca lui John Grierson: „Aşteptăm de la cinematograf să ne ofere un eveniment, un eveniment măreț care ne poate arăta oameni obişnuiţi". Cu toate acestea, în film, evenimentele și oamenii sunt vizibili doar prin obiectivul distorsionat al canalelor media. „Ceea ce numesc cotidian", afirmă naratorul Ruiz, „e o parodie a documentarului de televiziune." Ruiz ironizează transmisiunile de știri, filmul lui Marker *Frumosul mai/ Le joli mai* și convenția „capetelor vorbitoare". Titlurile anunță ceea ce urmează să vedem, promițând „secvențe video" și „cadre care blochează vederea" (**fig. 24.16**). Subiectul pretins al filmului – opțiunile politice dintr-un cartier parizian înaintea alegerilor – se pierde în totalitate în anecdote tangente și incoerente. *Despre evenimente mărețe și oameni obișnuiți* se delectează cu reflexivitatea sa digresivă, care arată cât de mult din realitate ajunge documentarul tradițional să ignore.

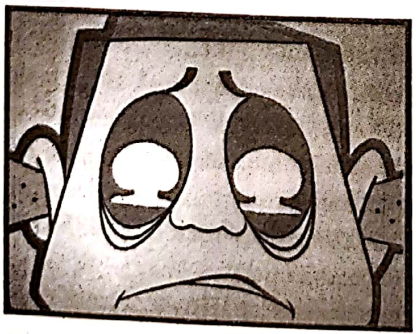
Chris Marker, un mai vechi adept al reflexivității și al formei eseistice, a contribuit la coagularea direcției meta-documentarului cu *Fără soare/ Sans Soleil* (1982). O examinare fantezistă a vieții urbane japoneze e punctată de crâmpeie din viața altor națiuni, în timp ce vocea unei femei citește pasaje din scrisoarea unui bărbat care își descrie călătoria într-o țară străină. Precum *Scrisoare din Siberia/ Lettre de Sibérie*, al aceluiași Marker, *Fără soare* chestionează clișeele documentarului contemporan („cultura globală", „ascensiunea Asiei") și interoghează pozițiile cinematografului etnografic.

Alți cineaști au pus sub semnul întrebării capacitatea demersurilor etnografice de a analiza culturi diferite. *Reasamblaj/ Reassemblage* (1982), al lui Trinh T. Minh-Ha, prezintă viața dintr-un sat senegalez în moduri care refuză să perpetueze formulele standard ale cunoaşterii antropologice (**fig. 24.17**). *Un cântec despre Ceylon/ A Song of Ceylon* (1985), al lui Laleen Jayamanne, prezintă tablouri ale activităților de agrement vestice și ritualuri de curtare, acompaniate de o descriere antropologică a unei exorcizări din Sri Lanka (**fig. 24.18**). Invocând documentarul *Cântecul Ceylonului/ Song of Ceylon*, realizat în 1935 de Basil Wright pentru GPO Film Unit (vezi *Marea Britanie*, din Capitolul 13), Jayamanne chestionează modul în care tradiția documentaristă occidentală reprezintă societățile nonvestice.

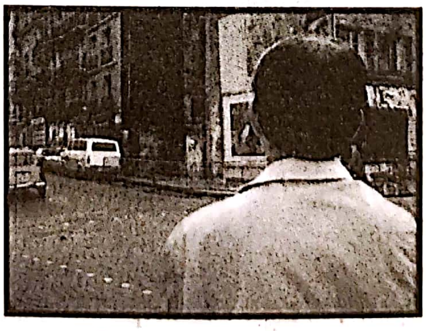
O altă strategie a meta-documentarului implică realizarea unui film despre imposibilitatea realizării filmului plănuit inițial. Unul dintre exemplele timpurii ale genului a fost *Octombrie la Madrid/ Octobre à Madrid* (Franța, 1964), al lui Marcel Hanoun; mai târziu, au apărut *Așteptându-l pe Fidel/ Waiting for Fidel* (Canada, 1974), al lui Michael Rubbo, și *Departe de Polonia/ Far from Poland* (SUA, 1984), al lui Jill Godmillow.

Asemenea meta-documentare din anii 1970 și 1980 apelau la reflexivitate pentru a explora crezul că orice documentar transportă o mare cantitate de artificiu – în convențiile sale, în apelul său la ideologie și în dependența de trucurile cinematografului de ficțiune. Unii documentariști au început să se îndoiască de capacitatea filmului de a reprezenta vreodată cu adevărat lumea.

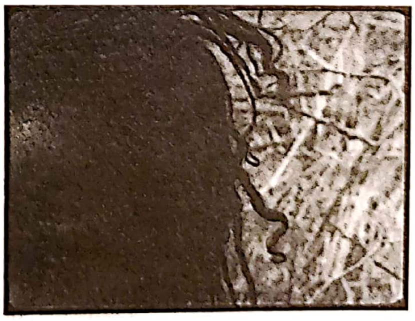
**Demistificând documentarul** Cel mai des, precum în *Cafeneaua atomică*, un meta-documentar nu chestionează puterea tuturor componentelor filmului documentar: își propune să demistifice doar anumite forme sau procese de producție. Această poziție moderată are precursori în filme care foloseau reflexivitatea pentru a exprima aspecte pe care documentarele convenționale



**24.15.** Un film din perioada Războiului Rece folosește animația pentru a-i vindeca de „orbire nucleară" pe cetățenii pesimiști (*Cafeneaua atomică*).



**24.16.** În filmul lui Ruiz *Despre evenimente mărețe și oameni obișnuiți*, un privitor neidentificat ne amintește de convenția unghiurilor de filmare din spate.



**24.17.** Încadraturile descentrate și tăieturile în cadru accentuează convențiile „invizibile" ale filmului etnografic (*Reasamblaj*).

**24.18.** *Un cântec despre Ceylon*: precum Maya Deren în *Ritual transfigurat în timp*, Jayamanne prezintă imagini stilizate ale ritualurilor sociale. Spre deosebire de Deren însă, ea critică discursul etnografic prin intermediul unei coloane sonore dramatizate.

le-ar eluda. În *Omul cu aparatul de filmat*, de exemplu, Dziga Vertov arată oameni filmând, montând și vizionând filmul la care ne uităm și noi; dar face asta pentru a susține o nouă afirmație legată de realitate, și anume că toată munca oamenilor e integrată armonios în viața sovietică (vezi *Narațiune*, din Capitolul 6). *Privire asupra nebuniei/ Regard sur la folie*, al lui Mario Ruspoli (vezi *Franța: Cinéma vérité și provocare*, din Capitolul 21), și *Portretul lui Jason*, realizat de Shirley Clarke, ne fac conștienți de actul filmării, dar în principal pentru a ne asigura de realitatea evenimentelor descrise.

Unul dintre cele mai apreciate exemple ale acestei poziții moderniste „meta“ este *Linia subțire albastră/ The Thin Blue Line* (1988), al lui Errol Morris. Demascând artificiul documentarului, Morris încearcă și să dezvăluie adevărul despre un caz de crimă. Precum în formatul sintetic al anilor 1970, nu include un comentariu de tip „vocea lui Dumnezeu“, iar interviurile cu protagoniștii sunt îmbinate cu imagini de arhivă. Reflexivitatea lui Morris ridică problema practicii reconstituirii documentare, incluzând puneri în scenă extrem de artificiale ale investigației, ale interogărilor suspectului de către polițiști și ale crimei înseși (**fig. color 24.2**). Inițial reconstituirile pot părea mai curând o licență dramatică, dar ele se modifică pentru a include mărturii noi și contradictorii. Filmul sugerează astfel că evenimentul original poate fi cunoscut doar prin intermediul unor rememorări părtinitoare și făcute de la o distanță de timp considerabilă.

Însă din aceste minciuni, mușamalizări și speculații răsare un caz plauzibil – suficient de plauzibil încât filmul să contribuie la eliberarea unui bărbat acuzat fără suficiente probe. *Linia subțire albastră* arată că prejudecățile personale, predispozițiile culturale și convențiile cinematografice adeseori ne induc în eroare; dar afirmă, în același timp, și că documentaristul poate găsi o aproximare convingătoare a adevărului. E o poziție mai timidă decât cea adoptată de Dziga Vertov, de Robert Flaherty și de susținătorii cinemaului direct, dar legitimează documentarul ca mediu capabil să sondeze realitatea.

## Documentând tulburări sociale și nedreptăți

Documentariștii și teoreticienii occidentali și-au permis, în anii 1970 și 1980, luxul de a medita asupra adevărului documentarului. Apoi, tulburări sociale și politice au zguduit Uniunea Sovietică, Europa de Est, Asia și alte regiuni. Cineaștii, în special cei din Lumea a Treia, au profitat de accesul recent la echipamente – de multe ori, în formate pentru amatori – pentru a înregistra aceste evenimente. Brusc, valoarea de adevăr a materialelor filmate de ei părea dincolo de orice discuții. În 1986, când revoltele au răsturnat regimul lui Ferdinand Marcos și au condus la învestirea unui guvern democratic în Filipine, Nick Deocampo a filmat pe străzi scurtmetraje precum *Revoluțiile se desfășoară precum refrenele într-un cântec/ Revolutions Happen Like Refrains in a Song* (1987), realizat pe Super 8.

Cineaștii din blocul sovietic intrat în disoluție s-au raportat la documentar ca la un mod de a expune decenii de opresiune și de minciuni. Filmele despre dezastrul nuclear de la Cernobîl, despre strânsoarea stalinistă asupra vieții de zi cu zi și despre scandalurile din armată și din mediul birocratic au continuat să curgă. *Regimul Solovki/ Vlast Solovețkaia. Svidetelția i dokumentii*, al Marinei Goldovskaia, prezintă o mănăstire care fusese reconvertită într-o închisoare stalinistă. *E ușor să fii tânăr?/ Vai viegli būt jaunam?*, al lui Juris Podnieks, îmbină tehnici brute ale documentarului direct cu interviuri provocatoare, luate în maniera lui Rouch, pentru a-și urmări protagoniștii adolescenți între participarea la un concert de rock din 1985 și la războiul sovietic din Afganistan.

În mod similar, masacrarea de către guvernul chinez a studenților care protestau pro-democrație în Piața Tiananmen din Beijing în 1989 a condus la realizarea unor documentare importante. În 1991, Shi Jian și Chen Jue au lansat un serial video în opt părți intitulat *Piața Tiananmen/ Tiananmen Square*, în care își propuneau să surprindă viața țării în momentul mișcărilor de protest. În 1995, documentarul american *Poarta către Pacea divină/ The Gate of Heavenly Peace* (Carma Hinton și Richard Gordon) a stârnit controverse deoarece chestiona în egală măsură intențiile și deciziile liderilor studenți chinezi și pe cele ale reprezentanților guvernului. În anii 2000, cineaștii chinezi au continuat să capteze schimbările dureroase provocate de industrializarea rapidă.

Cineaștii din întreaga lume au încercat să dezvăluie nedreptăți prezente sau trecute. *Un zid al tăcerii/ A Wall of Silence* (1994) documenta căutarea mormintelor comune ale evreilor forțați la muncă silnică în timpul celui de-Al Doilea Război Mondial. Cineaștii au prezentat opresiunea femeilor din anumite țări asiatice, pecum în trilogia lui Young-joo Byun (*Șoptind/ Najeun moksori*, 1995; *Tristețe obișnuită/ Nejeun moksori 2*, 1997; *Propria mea respirație/ Sumgyeol – najeun moksori 3*, 1999), bazată pe amintirile femeilor coreene forțate să devină sclave sexuale în timpul celui de-Al Doilea Război Mondial. Amintirile din copilărie ale lui Rithy Panh au stat la baza documentarului *Imaginea absentă/ L'Image manquante* (2013), în care figurine pictate reconstituie masacrele cambodgiene (**fig. 24.19**).

Guvernul de dreapta condus de Augusto Pinochet în Chile și consecințele acțiunilor sale au inspirat numeroase documentare. Patricio Guzmán a documentat lovitura de stat care a răsturnat de la putere guvernul liberal al lui Salvador Allende în *Bătălia din Chile/ La batalla de Chile* (1973–1978). Revenind din exil la finalul anilor 1990, Guzmán a constatat că generația tânără avea puține cunoștințe despre propriul trecut al țării sale. Așa că a documentat pierderea acestui sentiment al trecutului în *Chile, memoria încăpățânată/ Chile, la memoria obstinada* (1997). Filmul lui *Nostalgia luminii/ Nostalgia de la luz* (2010) revizitează anii dictaturii lui Pinochet în moduri mai indirecte, sugerând legături poetice între astronomii care studiază stelele și femeile bătrâne care scotocesc deșertul în căutarea rămășițelor prizonierilor politici.

Documentarele sponsorizate de un anumit guvern sau de industrie au tins să prezinte argumente și concluzii precise, însă tradiția activistă s-a întemeiat pe adresarea de întrebări. În multe dintre filmele tocmai menționate, firul narativ principal e asigurat de o investigație. Cineaștii au căutat să ajungă dincolo de poveștile oficiale și de presupunerile standardizate. În *Martor/ Witness* (2016), fratele victimei unei crime petrecute în New York încearcă să descopere dacă nu cumva, așa cum descriseseră ziarele, trecătorii ignoraseră țipetele acesteia. După uciderea popularului politician Boris Nemțov în Piața Roșie, cineaștii au oferit, prin *Prietenul meu Boris Nemțov/ Moi drug Boris Nemțov* (2016) și prin *Bărbatul care era prea liber/ Slișkom svobodnîi chelovek* (2016), un rechizitoriu al tiraniei din țara lor.

Documentarele investigative nu au fost întotdeauna demascări dure. Foarte popularul *În căutarea lui Sugarman/ Searching for Sugarman* (2012) prezintă viața unui cântăreț ieșit din atenția publică. Totuși, unele filme au contribuit la schimbări de la nivelul realității. După ce *Balena ucigașă/ Blackfish* (2013) a dezvăluit maltratarea balenelor aflate în captivitate, un parc de distracții a renunțat la programul său de reproducție. *Paradis pierdut: Copiii uciși din Robin Hood Hills/ Paradise Lost: The Child Murders at Robin Hood Hills* (1996) a investigat procesul unor adolescenți acuzați că ar fi ucis cu brutalitate trei copii. Două continuări ale filmului au revizitat cazul și au oferit alte explicații ale crimei, contribuind la exonerarea celor care fuseseră închiși pe nedrept.

Dezvoltarea sistemelor video a permis oamenilor din întreaga lume să reveleze lupte sociale. Cineaștii au arătat oameni săraci din Brazilia trăind în gunoaie (*Gunoierii/ Boca de lixo*, 1992) și muncitori copii din Filipine (*Copii doar o dată/ Minsan lang sila bata*, 1996). *Surori întru dreptate/ Sisters in Law* (2005) și *Doamnele de fier ale Liberiei/ Iron Ladies of Liberia* (2007) au arătat cum femeile din Africa au obținut acces la putere în politică și în justiție. *Îngălbenire/ Yellowing* (2016) a descris Mișcarea Umbrelelor din 2014, când mii de studenți din Hong Kong au ocupat străzile clamând alegeri democratice. Din cauza opoziției guvernului, cineaștii nu au putut obține săli de cinema unde să proiecteze filmul și au fost nevoiți să apeleze la proiecții de tip gherilă.

**24.19.** Șiruri de femei captive sunt evocate prin figurine cioplite (*Imaginea absentă*).

Formatul video digital pentru amatori a făcut posibil unul dintre cele mai impresionante filme din istoria documentarului. Oarecum în maniera lui Frederick Wiseman, cineastul chinez Wang Bing a îmbrățișat metodele cinemaului direct pentru a urmări reacțiile oamenilor obișnuiți la presiunile instituționale. Filmul lui de nouă ore *La vest de șine/ Tiexi qu* (2003) începe printr-un survol critic asupra fabricilor decăzute dintr-un cartier și continuă prin urmărirea unei familii care se luptă pentru supraviețuire după închiderea acestora (**fig. 24.20, 24.21**). Wang a făcut ulterior multe alte filme, inclusiv un studiu de aproape patru ore despre pacienții unei instituții pentru persoane cu dizabilități mintale (*Până când nebunia ne va despărți/ Feng ai*, 2013).

În astfel de documentare a fost reafirmat angajamentul clasic pentru înregistrarea vieții în timp ce se derulează, întesată de probleme. La fel, *Actul de a ucide/ The Act of Killing* (2012) îmbina expunerea corozivă a oprimării politice cu interogarea modului în care oamenii își înțeleg propriile acțiuni. În perioada 1965–1966, guvernul indonezian a comandat uciderea a peste un milion de țărani, de membri de sindicat și de reprezentanți ai minorităților etnice. Actualul guvern menține o forță paramilitară, iar vechii ucigași sunt patrioți stimați. Acest trecut nu era cunoscut în afara țării, așa că regizorul Joshua Oppenheimer ar fi putut să construiască filmul ca o investigație a acestor crime monstruoase, din trecut și din prezent.

În schimb, în tradiția provocării a lui Rouch/ Morin, Oppenheimer le-a cerut asasinilor să-și explice faptele. Ei fac asta reconstituindu-și propriile crime în secvențe ce amintesc de filmele cu gangsteri și de musicaluri pe care le admiraseră în tinerețe (**fig. 24.22**). Filmate în decoruri și în lumini artificiale, reconstituirile entuziaste ale torturii și masacrului sunt extrem de tulburătoare pentru spectatori, pentru actorii care participă la ele și chiar pentru unii dintre ucigași. *Actul de a ucide* devine o înregistrare atât a crimelor acestor bărbați, cât și a fanteziilor lor legate de putere și de identitate, ceea ce Oppenheimer numește „un documentar al imaginației“.*

## Documentarul de cinema în epoca digitalului și a internetului

Așa cum indicam în Capitolul 8, documentarul de lungmetraj a câștigat un statut artistic și a început să fie distribuit în cinematografe în anii 1920, iar în anii 1930, odată cu era filmului sonor, a intrat într-un con de umbră. După anii 1950, televiziunea a sponsorizat tipurile de documentare care, în mod uzual, ar fi fost proiectate în sălile de cinema. În consecință, documentarele trebuiau să ofere ceva special pentru a fi arătate în cinematografe, să se concentreze pe conținuturi care aveau puține șanse de difuzare la televizor.

Documentarul de cinema putea include înregistrări ale unor spectacole obscene de comedie *stand-up*, concerte rock greu de accesat sau, uneori, controverse politice, precum în *Inimi și minți/ Hearts and Minds* (1974), o examinare controversată a Războiului din Vietnam. O altă strategie era aceea de a oferi o calitate vizuală și sonoră imposibil de redat acasă. Astfel a apărut tehnologia IMAX. Prezentată la Expo 70 din Osaka, IMAX oferea de zece ori mai mult spațiu de desfășurare imaginii decât fotograma uzuală de 35mm. În 2001 exista deja un circuit de 183 de săli IMAX în întreaga lume. Locațiile, adesea muzee, proiectau documentare despre știință și natură, dar și concerte filmate. Într-un final, multiplexurile și-au construit propriile săli IMAX pentru a oferi versiuni în format mare ale *blockbusterelor* hollywoodiene (vezi *Multiplexuri și megaplexuri: noua față a exploatării de filme* din Capitolul 28).

În anii 1990, documentarele au devenit o felie mai semnificativă a lansărilor anuale în sălile de cinema

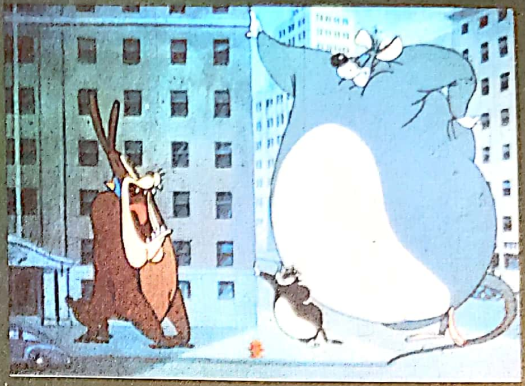
---

* În „The Act of Killing: Press Notes“, la adresa http://theactofkilling.com/wp-content/uploads/2012/07/THE_ACT_OF_KILLING_press_notes_Berlin2013.pdf.

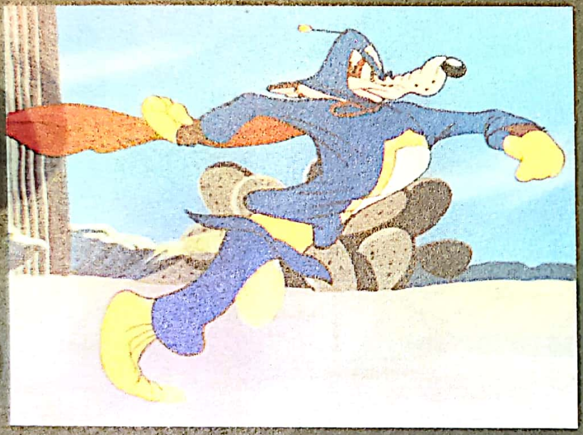
**24.20.** *stânga* *La vest de șine*: muncitorii continuă să lucreze în fabrici pe cale să se prăbușească.

**24.21.** *dreapta* Un fiu, răvășit din cauză că nu-și poate salva tatăl de la arest, se prăbușește beat (*La vest de șine*).

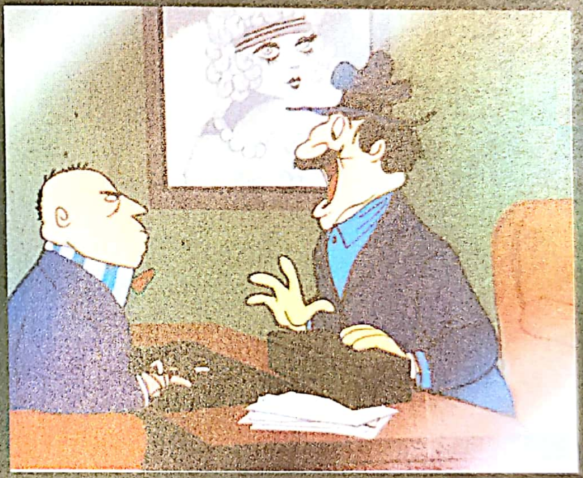
**15.1.** *Aventurile lui Robinson Crusoe/ Aventuras de Robinson Crusoe* (1952, Luis Buñuel)



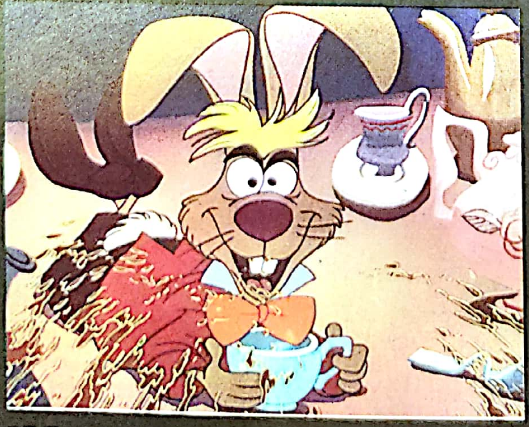
**15.2.** *Marele canar/ King-Size Canary*



**15.3.** *Blănos şi iute/ Fast and Furry-ous*



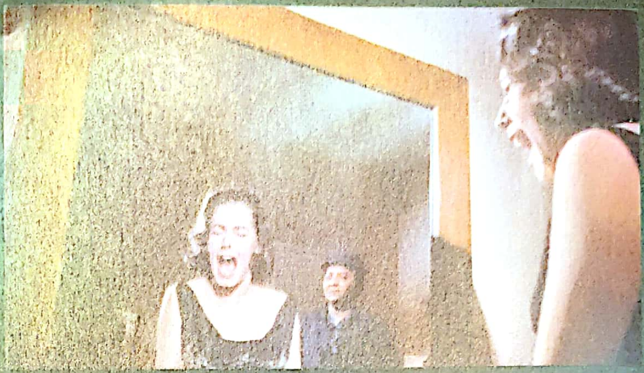
**15.4.** *Broscuța cântătoare/ One Froggy Evening*



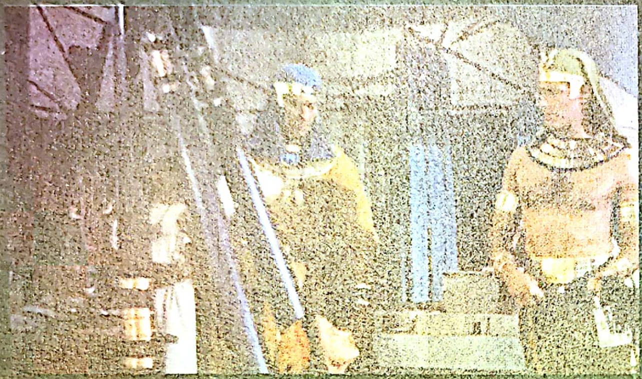
**15.5.** *Alice în Țara Minunilor/ Alice in Wonderland*

**15.6.** *Rio Bravo*

**15.7.** *Ca frunzele-n vânt/ Written on the Wind*



**15.8.** *Mirajul vieții/ Imitation of Life*



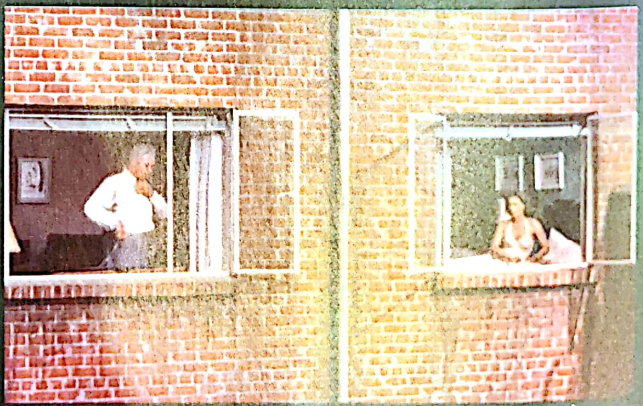
**15.9.** *În oraș/ On the Town*

**15.10.** *Cele zece porunci/ The Ten Commandments*

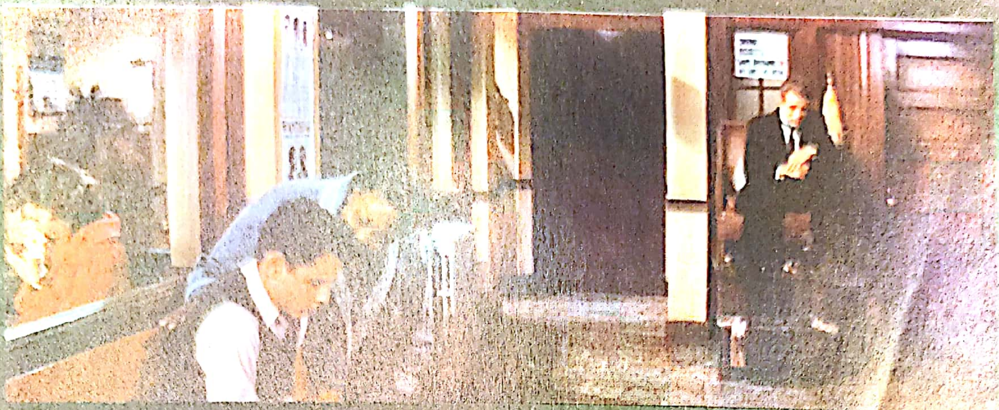
**15.11.** *Prizoniera deșertului/ The Searchers*

**15.12.** *Vertigo*

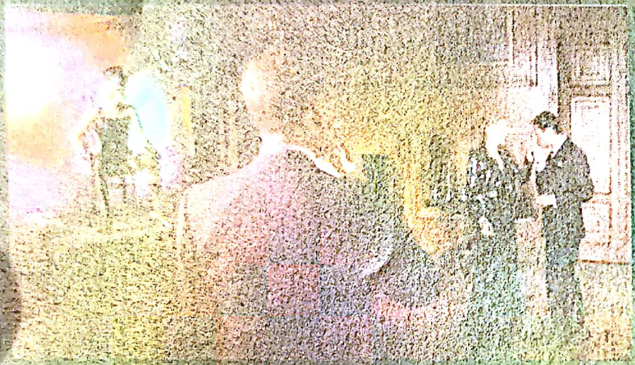
**15.13.** *Fereastra din spate/ Rear Window*



**15.14.** *Fereastra din spate/ Rear Window*



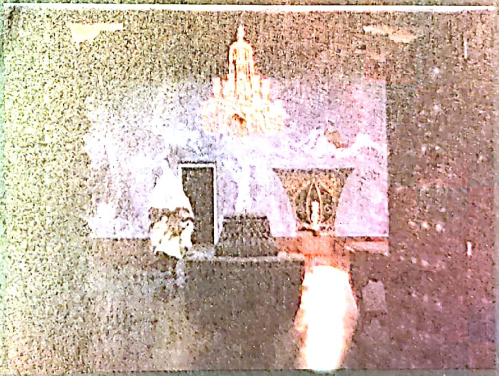
**15.15.** *Rebel fără cauză/ Rebel Without a Cause*



**16.1.** *Căderea zeilor/ La caduta degli dei*

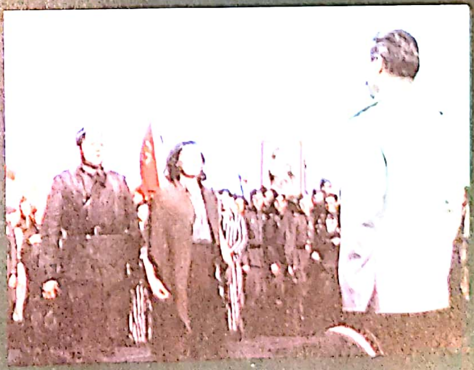
**16.2.** *Luarea puterii de către Ludovic al XIV-lea/ La prise du pouvoir par Louis XIV*

**17.1.** *Caleașca de aur/ La carrosse d'or*



**17.2.** *Narcisa neagră/ Black Narcissus*

**18.1.** *Într-o după-amiază de toamnă/ Sanma no Aji*



**18.2.** *Căderea Berlinului/ Padenie Berlina*

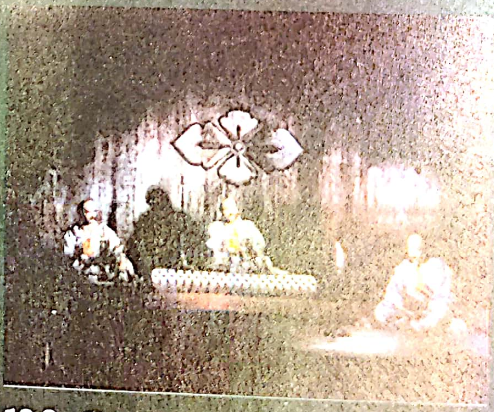
18.3. *Liliomfi*

18.4. *Detașamentul roșu al femeilor/ Hóngsè Niángzi Jūn*

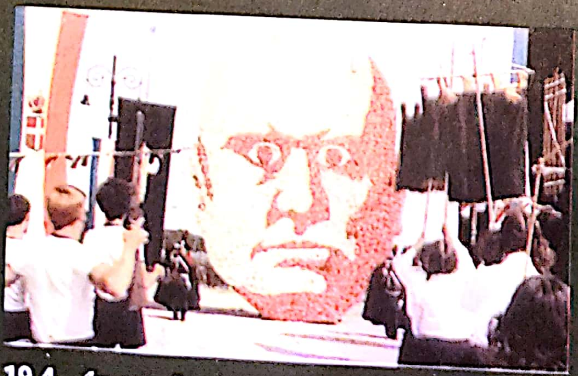
18.5. *Două surori actrițe/ Wutai jiemei*

19.1. *Acest obscur obiect al dorinței/ Cet obscur [illegible] du désir*

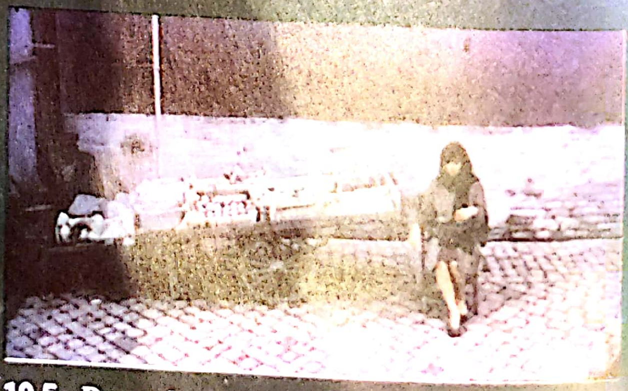
19.2. *Fanny și Alexander/ Fanny och Alexander*



19.3. *Kagemusha - umbra războinicului/ Kagemusha*

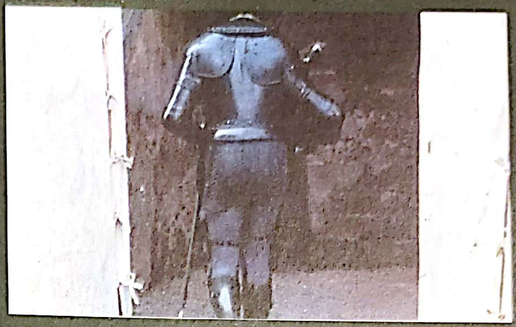


19.4. *Amarcord*

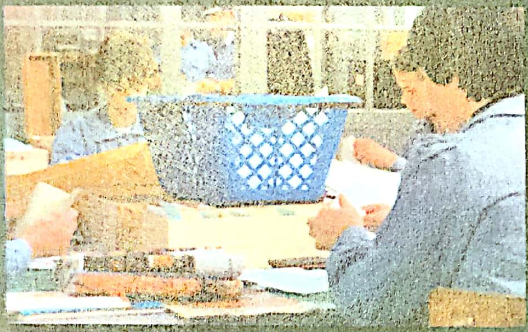


19.5. *Deșertul roșu/ Il deserto rosso*

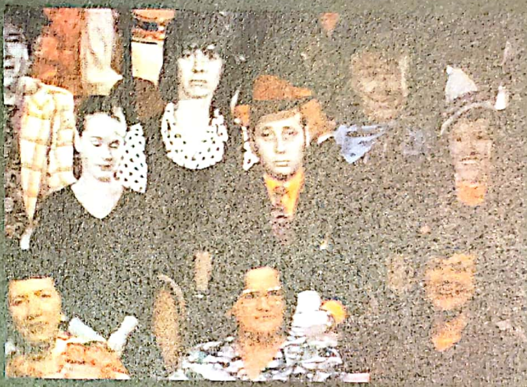
**19.6.** *Deșertul roșu/ Il deserto rosso*



**19.7.** *Lancelot du Lac*



**19.8.** *Banii/ L'argent*



**19.9.** *Parada/ Parade*

**20.1.** *Disprețul/ Le Mépris*

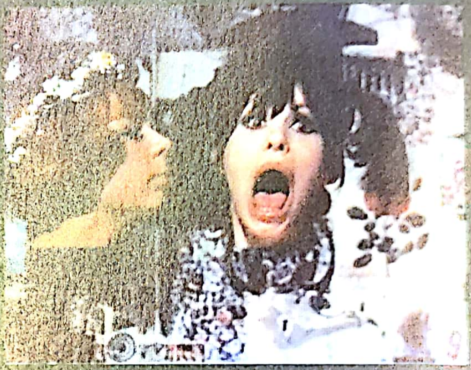
**20.2.** *Out 1*

**20.3.** *Domnișoarele din Rochefort/ Les Demoiselles de Rochefort*

**20.4.** *Sânge și dantelă neagră/ 6 donne per l'assassino*

**20.5.** *Pentru câțiva dolari în plus/ Per qualche dollaro in più*

**20.6.** *Dracula* (sau *The Horror of Dracula*, 1958)



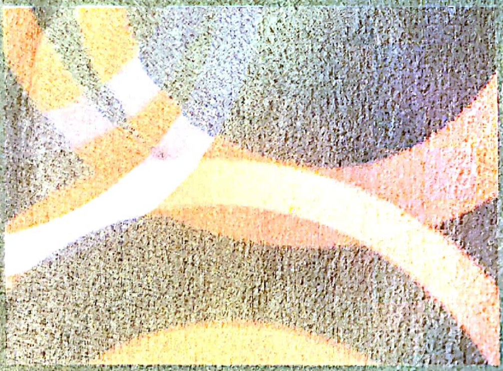
**20.7.** *Margarete/ Sedmikrásky*

**20.8.** *Inocență neprotejată/ Nevinost bez zaštite*

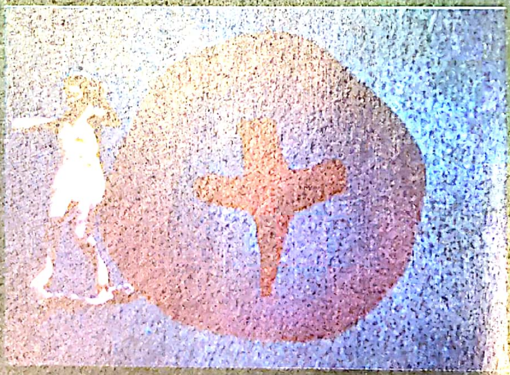
**20.9.** *Poveste crudă despre tinerețe/ Seishun zankoku monogatari*

**20.10.** *Vagabond din Tokio/ Tôkyô nagaremono*

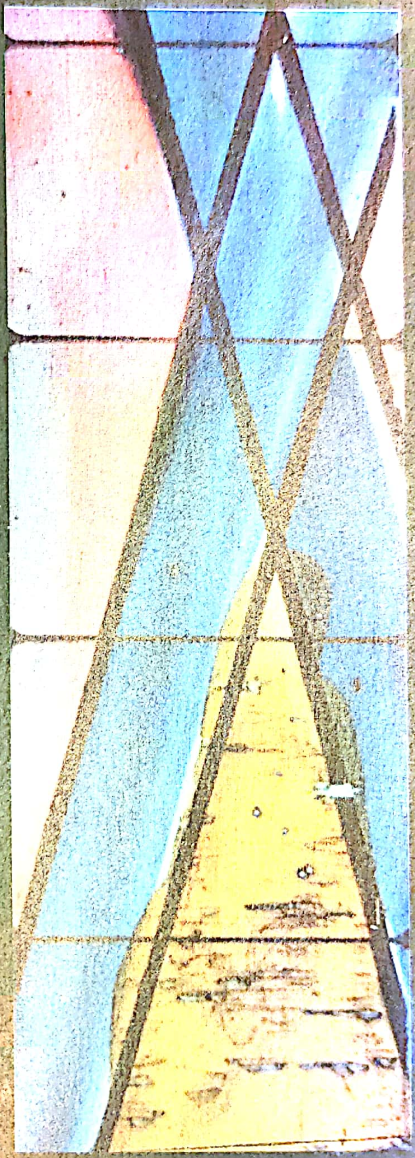
**20.11.** *Cât de gustos era francezul meu/ Como Era Gostoso o Meu Francês*



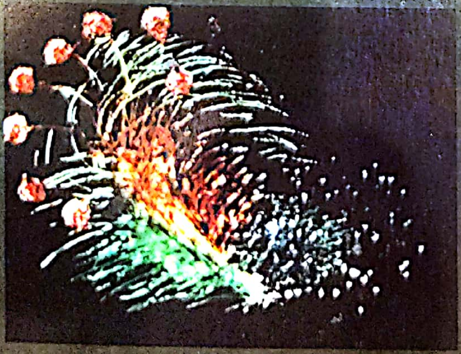
**21.1.** *Nr. 5/ No. 5* (1950, Harry Smith)



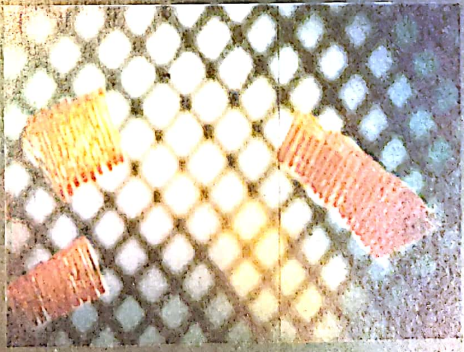
**21.2.** *Corpurile alungite/ The Long Bodies*



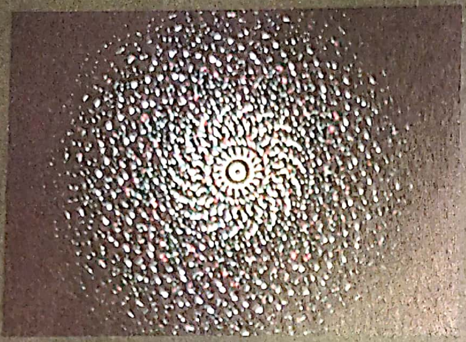
**21.3.** *Imitaţie/ Copycat*



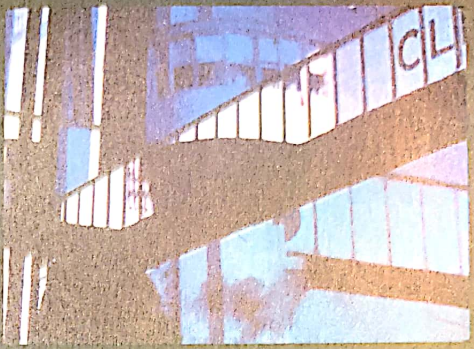
**21.4.** *Blanc intermitent/ Blinkety Blank*



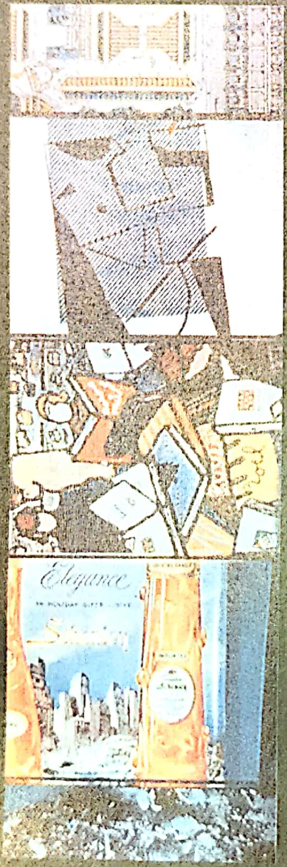
**21.5.** *Lapis lazuli/ Lapis*
(1966, James Whitney)



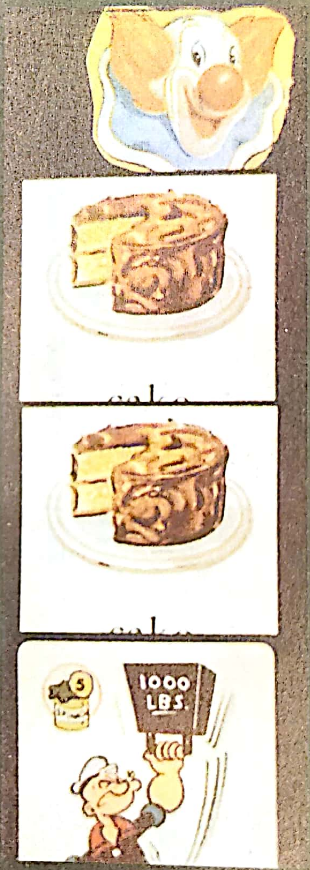
**21.6.** *Atracții/ Allures* (1961, Jordan Belson)



**21.7.** *Simfonia podurilor/ Bridges Go Round*

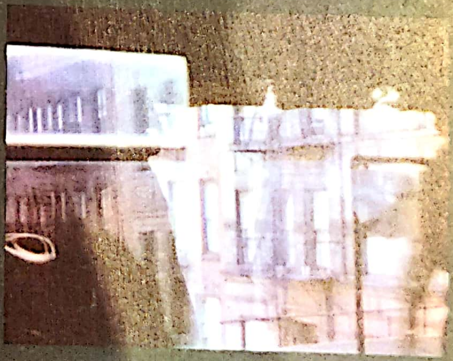


**21.8.** *REcreație/ REcreation*



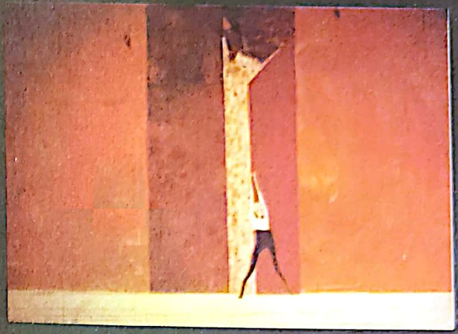
**21.9.** *Bătaie cu pumnii/ Fist Fight*

**21.10.** *Mâna/ Ruka*



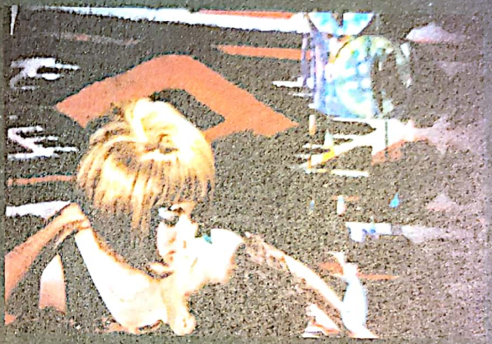
**21.11.** *Inelul mirării/ Wonder Ring*

**21.12.** *Ghicitoarea lumenului/ The Riddle of Lumen*

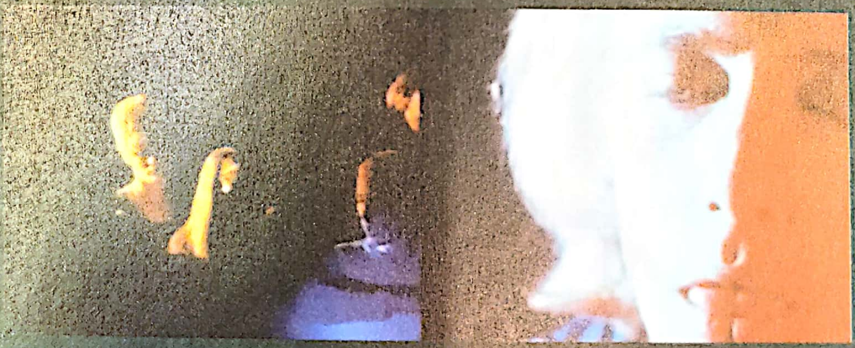


**21.13.** *Învelișul tristeții/ La peau de chagrin* (1960, Vladimír Krist)

**21.14.** *Strada Castro/ Castro Street*



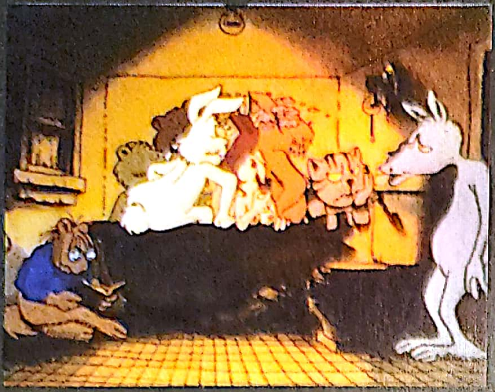
**21.15.** *Ia-mă în brațe când sunt gol/ Hold Me While I'm Naked*



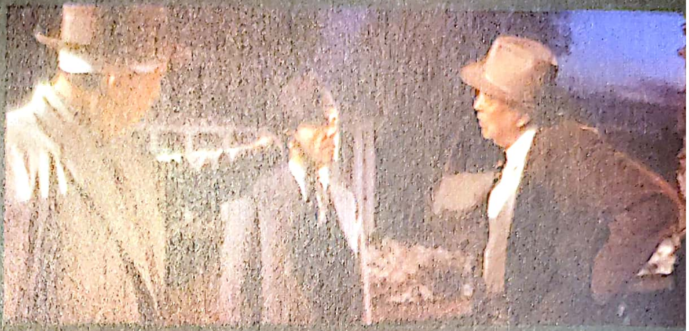
**21.16.** *Fetele de la Chelsea Hotel/ The Chelsea Girls*

**22.1.** *Un bărbat fatal/ The Ladies Man*

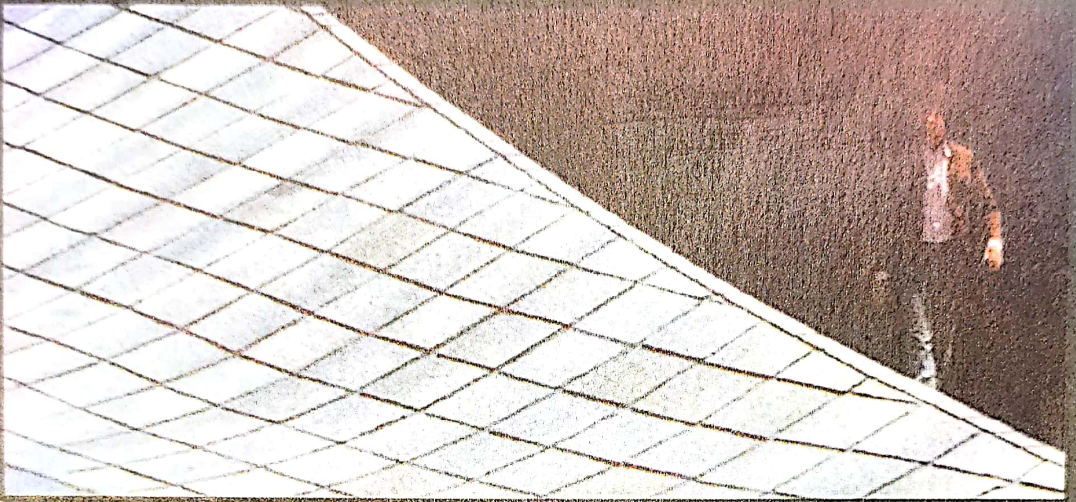
**22.2.** *Goldfinger*



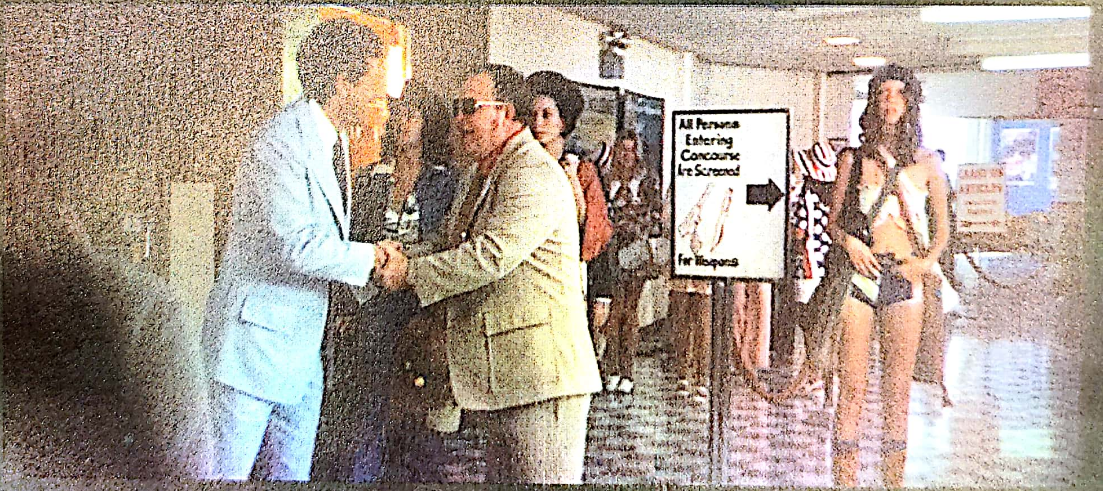
22.3. *Motanul Fritz/ Fritz the Cat*



22.4. *Cartierul chinezesc/ Chinatown*

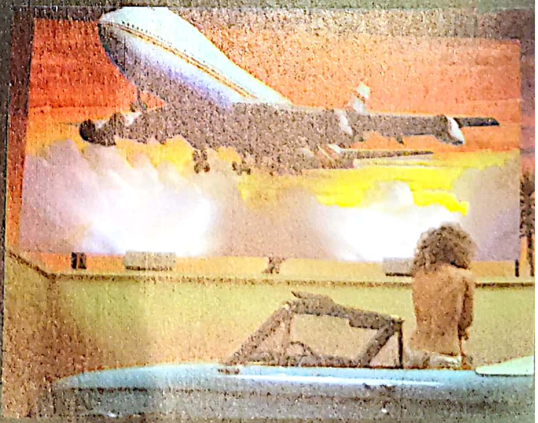


22.5. *Corporația Parallax/ The Parallax View*

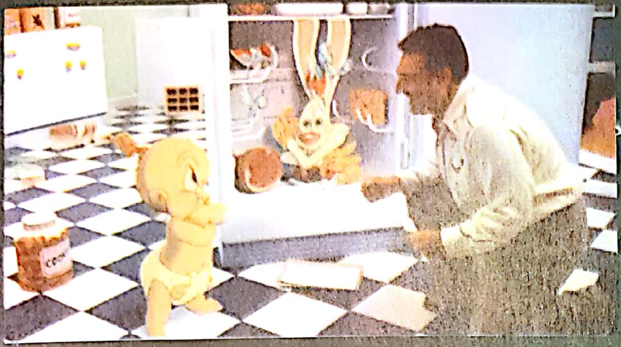

All Persons
Entering
Concourse
Are Screened
For Weapons

22.6. *Nashville*

22.7. *Nașul/ The Godfather*



22.8. *Din adâncul inimii/ One from*

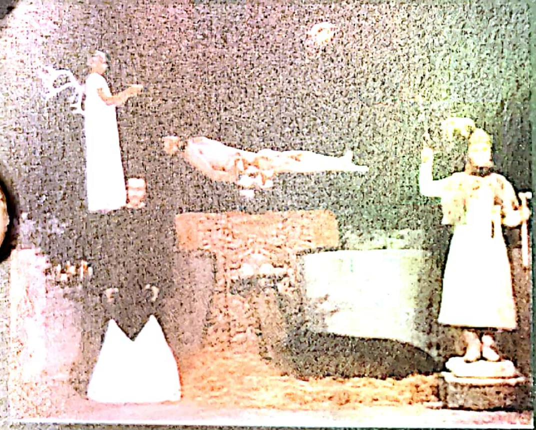


**22.9.** *Cine vrea pielea lui Roger Rabbit?/ Who Framed Roger Rabbit*

**22.10.** *Şoferul de taxi/ Taxi Driver*

**23.1.** *Ciocârliile pe sârmă/ Skřivánci na niti*

**23.2.** *Pirosmani*

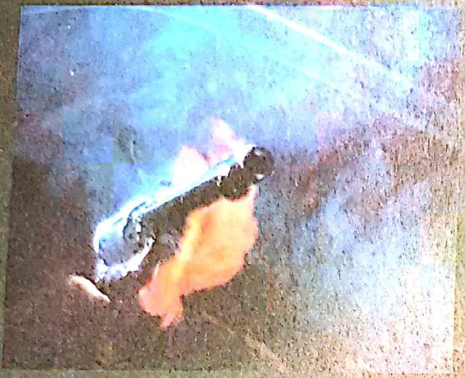


**23.3.** *Culoarea rodiei/ Sayat Nova*

**23.4.** *Trăiască moartea/ Viva la muerte!*

**23.5.** *Lacrimile amare ale Petrei von Kant/ Die bitteren Tränen der Petra von Kant*

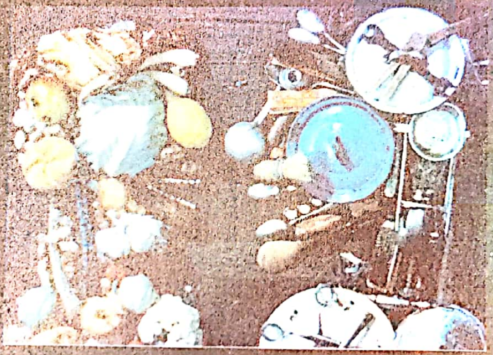
**24.1.** *Jurnal de teren/ Field Diary*



24.2. *Linia subțire albastră/ The Thin Blue Line*

24.3. *Marele extaz al sculptorului Steiner/ Die große Ekstase des Bildschnitzers Steiner*

24.4. *Doamna noastră a sferelor/ Our Lady of the Spheres*



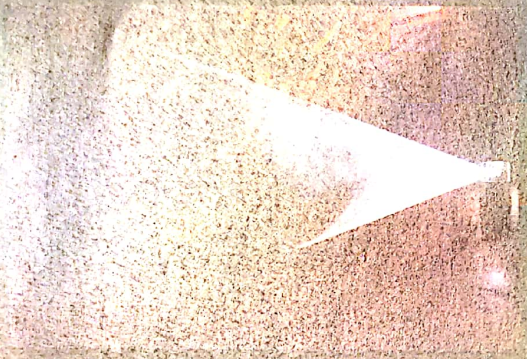
24.5. *Dimensiunile dialogului/ Moznosti dialogu*

24.6. *Pe râul Tamisa/ Surfacing on the Thames*

24.7. *T.O.U.C.H.I.N.G*

**24.8.** *Trist/Triste*

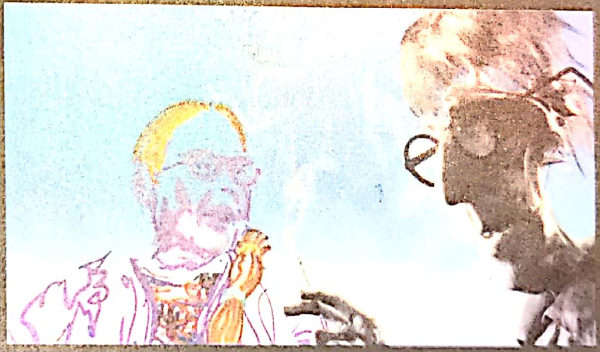
**24.9.** *Cascadă americană/ American Falls*



**24.10.** *Linie descriind un con/ Line Describing a Cone*

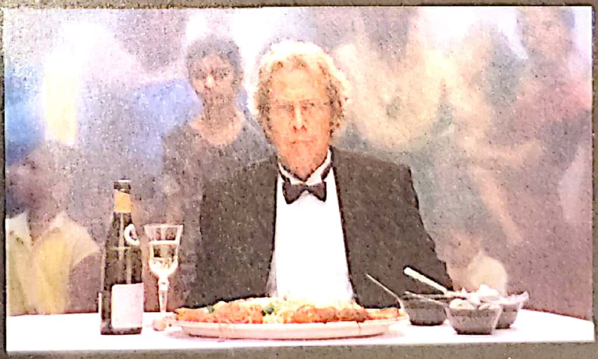
**24.11.** *Centura faraonului/ The Pharaoh's Belt*

**24.12.** *Boogie Woogie pe Sens Unic/ One Way Boogie Woogie*



**24.13.** *Ryan*

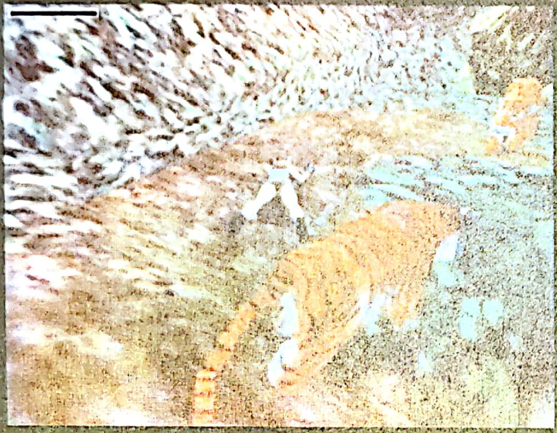
**24.14.** *Noua epocă de gheață/The New Ice Age*



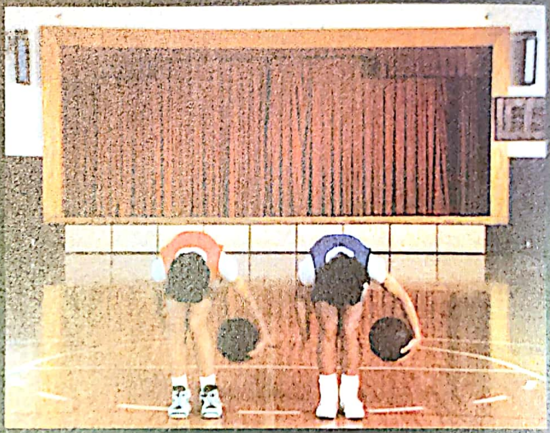
**24.15.** *Cele cinci obstrucții/ De fem benspænd*

**24.16.** *Pâinea noastră cea de toate zilele/ Unser täglich Brot*

**24.17.** *Leviatan/ Leviathan*

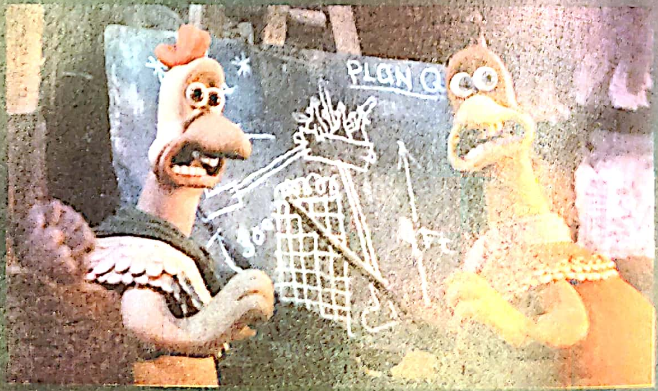


**24.18.** *Eu păpușă/ She Puppet*

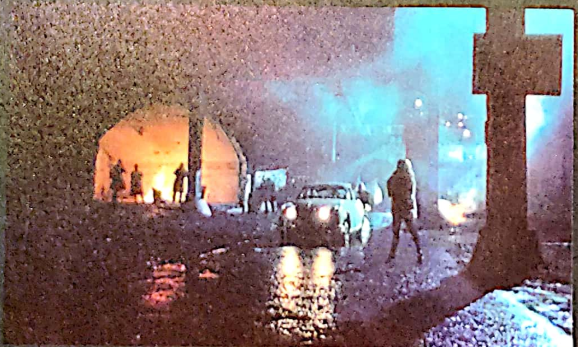


**24.19.** *Gosbogaoka*

**24.20.** *Cremaster*



**25.1.** *Evadare din coteț/ Chicken Run*



**25.2.** *Mona Lisa*

**25.3.** *Noaptea Sf. Laurențiu/ La Notte di San Lorenzo*

**25.4.** *Cu susul în jos/Topsy-Turvy*

**25.5.** *Trainspotting – Din viață scapă cine poate/ Trainspotting*

**25.6.** *Proasta creștere/ La mala educación*

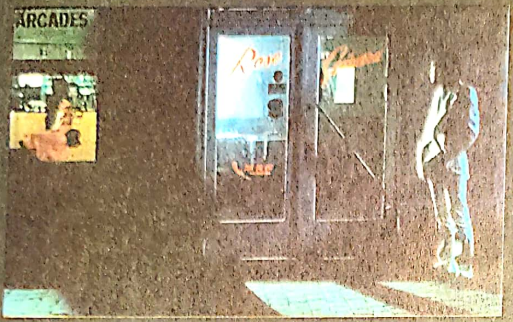
**25.7.** *Peisaj în ceață/ Topio stin omihli*

**25.8.** *Contractul desenatorului/ The Draughtsman's Contract*

**25.9.** *Voci de departe, naturi moarte/ Distant Voices, Still Lives*

**25.10.** *Canin/ Kynodontas*

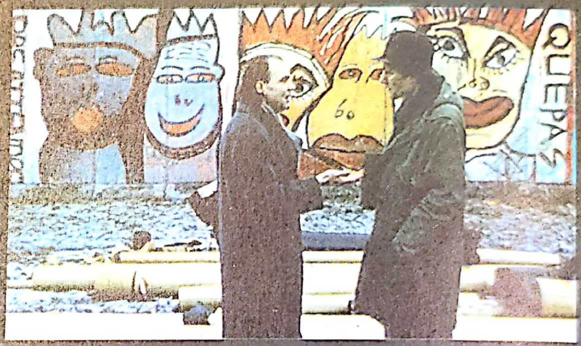
**25.11.** *Tranzit/ Transit*



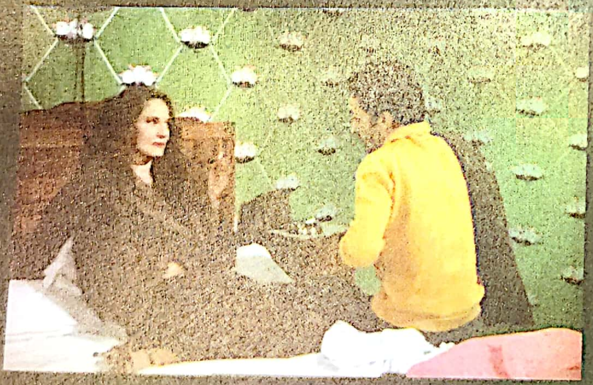
**25.12.** *Toată noaptea/ Toute une nuit*

**25.13.** *Bună treabă/ Beau travail*

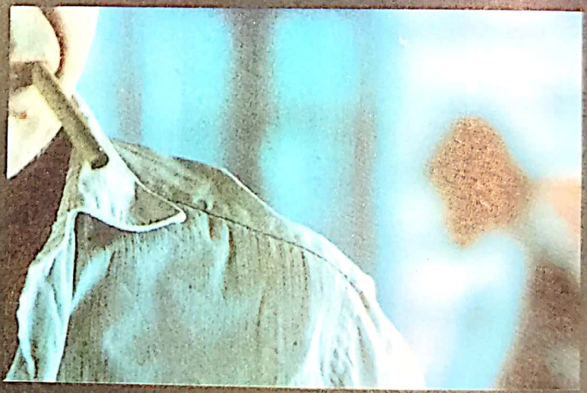
**25.14.** *Frica portarului înaintea loviturii de la 11 metri/ Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*



**25.15.** *Cerul deasupra Berlinului/ Der Himmel über Berlin*

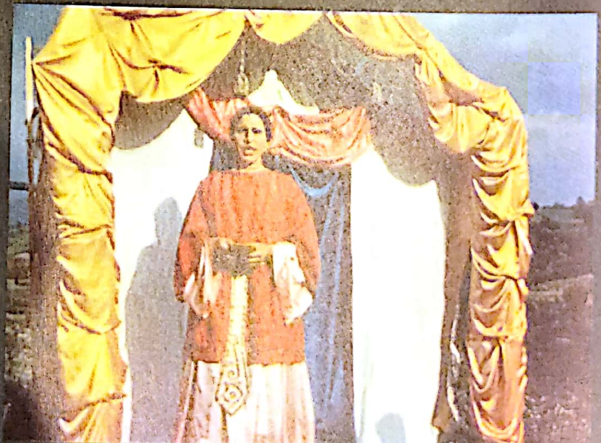


**25.16.** *O cameră în oraș/ Une chambre en ville*



**25.17.** *Sânge rău/ Mauvais sang*

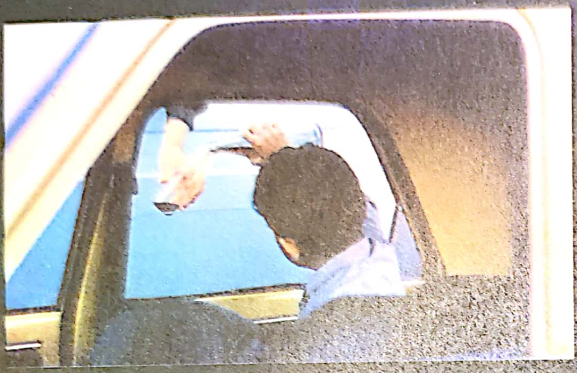
**25.18.** *Parsifal*



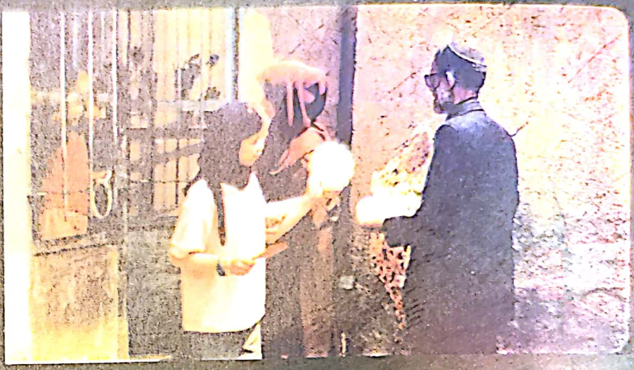
**25.19.** *Venirea primăverii/ Acto da Primavera*

**26.10.** *Drumul/ Yol*

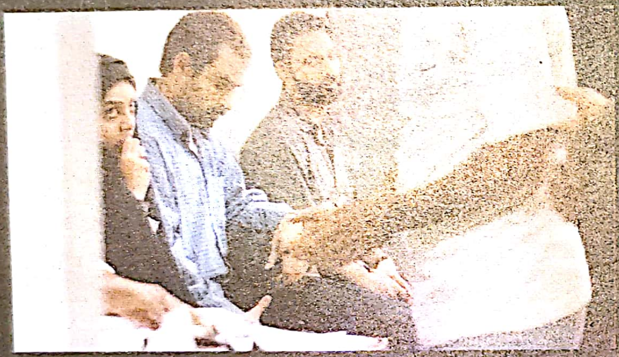
**26.11.** *A fost odată în Anatolia/ Bir Zamanlar Anadolu'da*



**26.12.** *Și viața continuă/ Zendegi va digar hich*



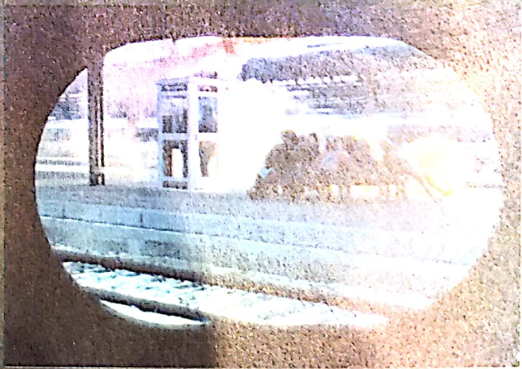
**26.13.** *Mărul/ Sib*



**26.14.** *Nader și Simin, o despărțire/ Jodaeiye Nader az Simin*

**26.15.** *Orașul zeilor/ Cidade de Deus*

**26.16.** *Zgomot în cartier/ O Som ao Redor*

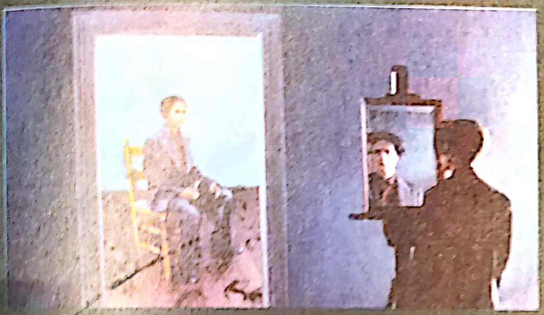


**26.17.** *Exilul lui Gardel/ El exilio de Gardel: Tangos*

**26.18.** *Mlaştina/ La cienaga*

PORTEÑITA
RESISTENCIA!

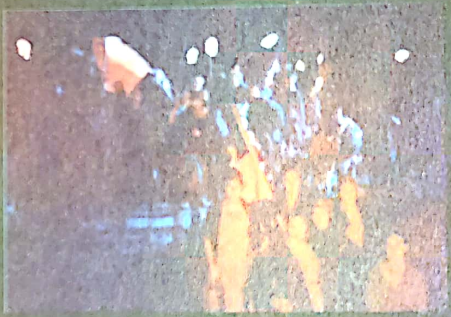
**26.19.** *Neruda*



**26.20.** *Frida*

**26.21.** *Labirintul lui Pan/ El laberinto del fauno*

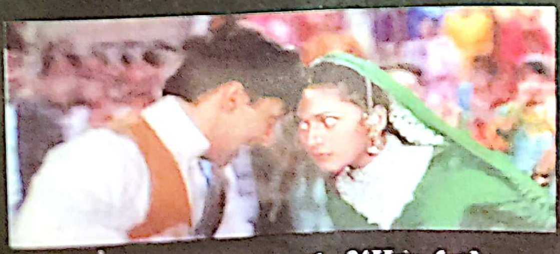
**26.22.** *Deşert/ Desierto*



**26.23.** *Cantată pentru Chile/ Cantata de Chile*

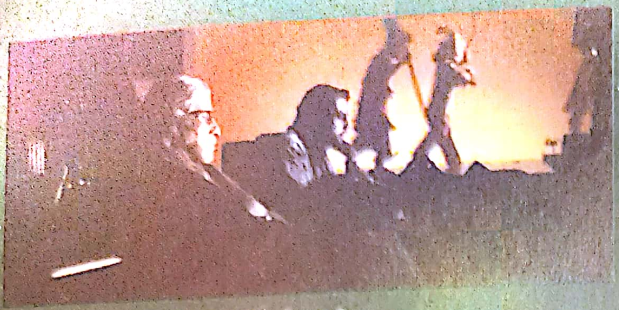
**26.24.** *Madrigal*

**26.25.** *Dragostea nu poate muri/ Dil Se...*

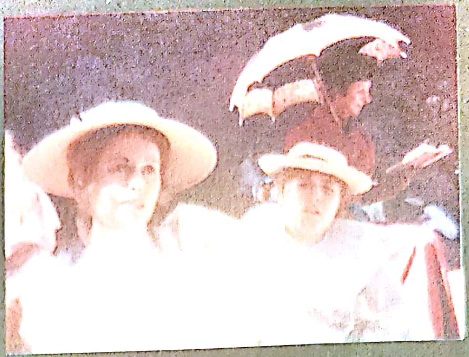


**26.26.** *Cine sunt eu pentru tine?/ Hum Aapke Hain Koun...!*

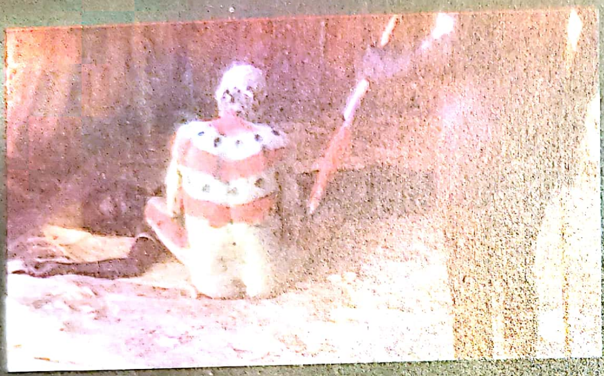
**26.27.** *Pictează-mă în culorile primăverii/ Rang De Basanti*



26.28. *Ultimul Lear/ The Last Lear*



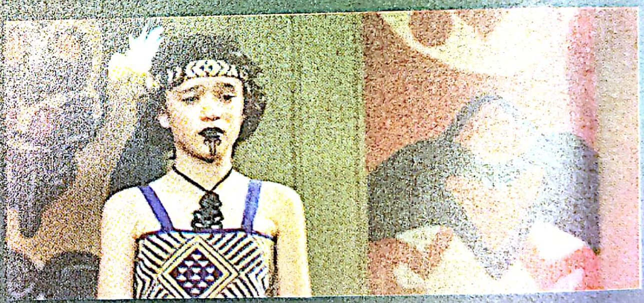
27.1. *Picnic la Hanging Rock/ Picnic at Hanging Rock*



27.2. *Zece canoe/ Ten canoes*

27.3. *Samson şi Dalila/ Samson & Delilah*

27.4. *Un înger la masa mea/ An Angel at My Table*



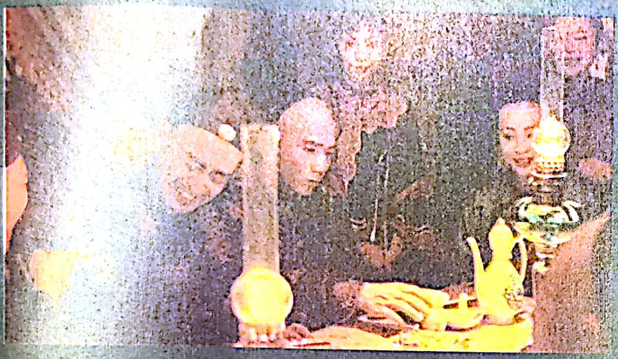
27.5. *Stăpâna balenelor/ Whale Rider*

27.6. *Tribulaţiile unor vampiri moderni/ What We Do in the Shadows*

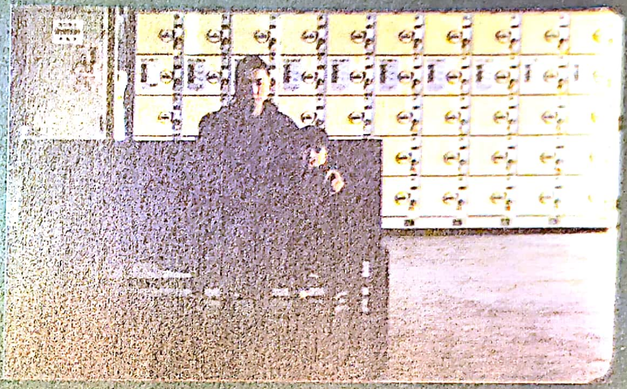
27.7. *Lacrimile tigrului negru/ Fah talai jone*

27.8. *Va veni şi o zi mai însorită de vară/ Gu ling jie shao nian sha ren shi jian*

27.9. *Un oraş al tristeţii/ Bei qing cheng shi*

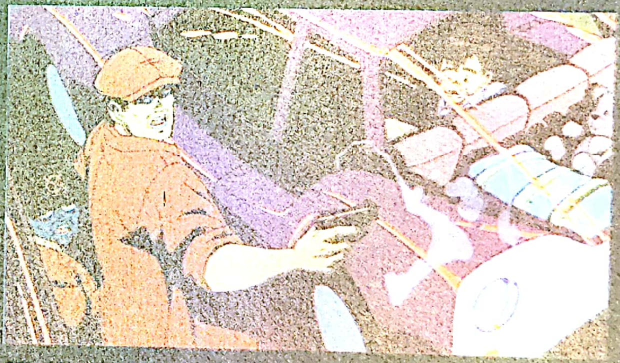


27.10. *Florile din Shanghai/ Hai shang hua*

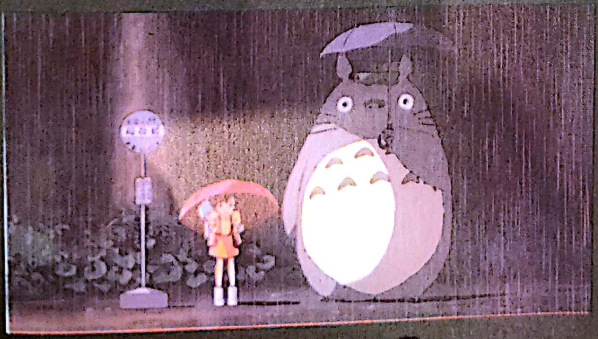


27.11. *Lumina rătăcitoare/ Maboroshi no hikari*

27.12. *Sonatine/ Sonachine*



27.13. *Akira*



27.14. *Vecinul meu Totoro/ Tonari no Totoro*

27.15. *O străfulgerare zen/ Xia nu*

27.16. *Shanghai Blues/ Shang Hai zhi yen*

27.17. *Rouge/ Yim ji kau*

27.18. *O iubire imposibilă/ Fa yeung nin wa*

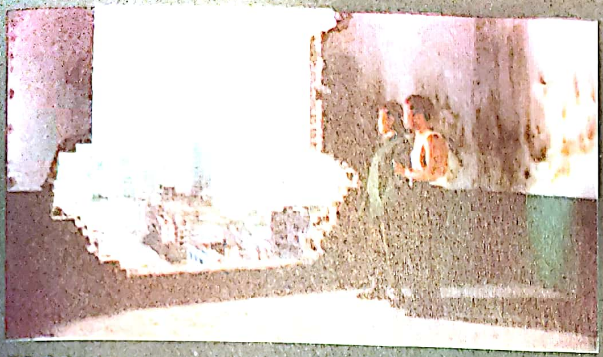
27.19. *În bătaia focului/ Cheung foh*

27.20. *Dulcea ei răzbunare/ Chinjeolhan geumjassi*

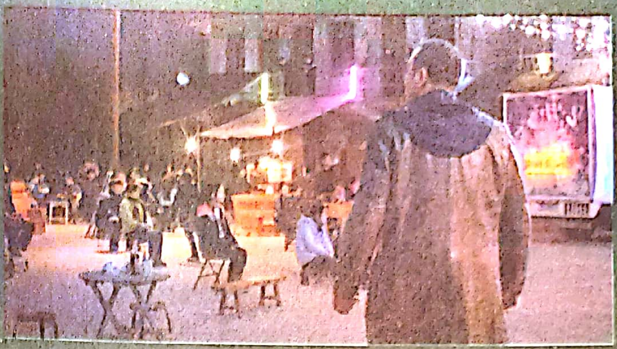
27.21. *Parazit/ Gisaengchung*

27.22. *Regele copiilor/ Hai zi wang*

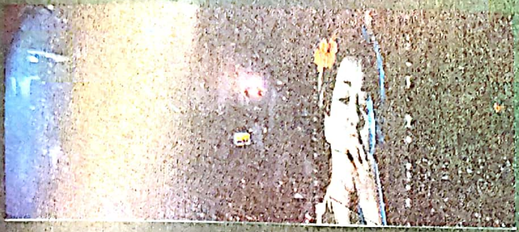
27.23. *Eroul/ Ying xiong*



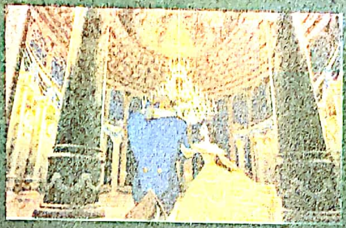
**27.24.** *Natură moartă/ Sanxia haoren*



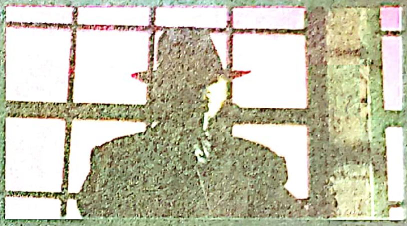
**27.25.** *Lungul drum al zilei către noapte/ Diqiu zuihou de yewan*



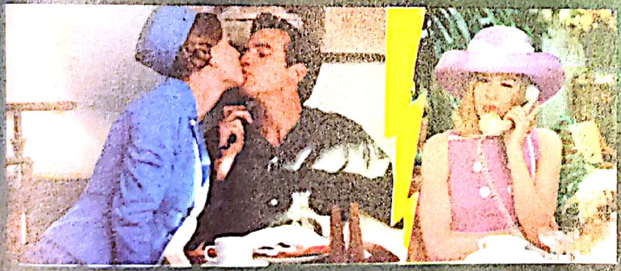
**28.1.** *Vânătorul de recompense/ Blade Runner*



**28.2.** *Frumoasa şi Bestia/ Beauty and the Beast*

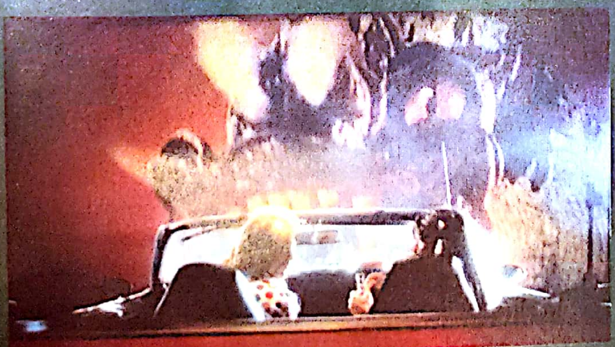


**28.3.** *Dick Tracy*

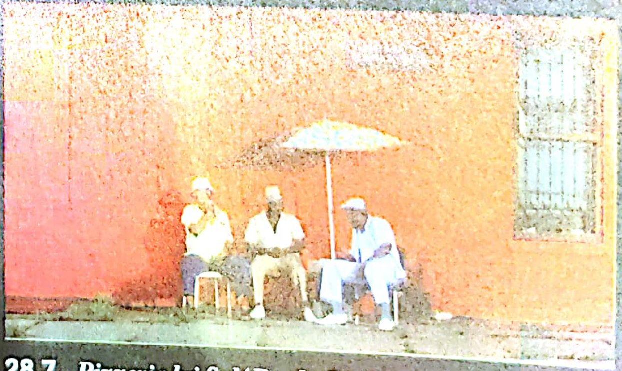


**28.4.** *Jos cu dragostea!/ Down with Love*

**28.5.** *Pus pe jar/ Man on Fire*

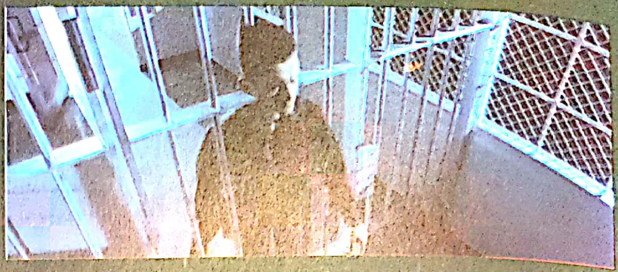


**28.6.** *Născuţi asasini/ Natural Born Killers*

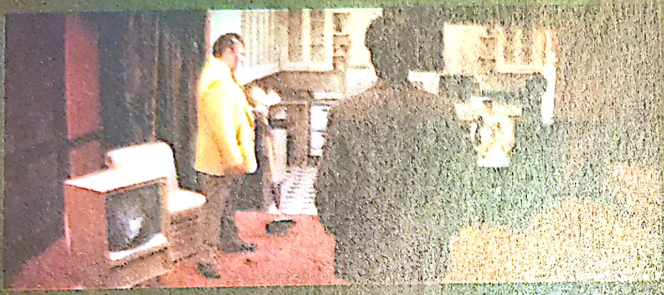


**28.7.** *Pizzeria lui Sal/ Do the Right Thing*

**28.8.** *Obsesia/ Heat*



**28.9.** *Terminator 2: Ziua judecății/ Terminator 2: Judgement Day*

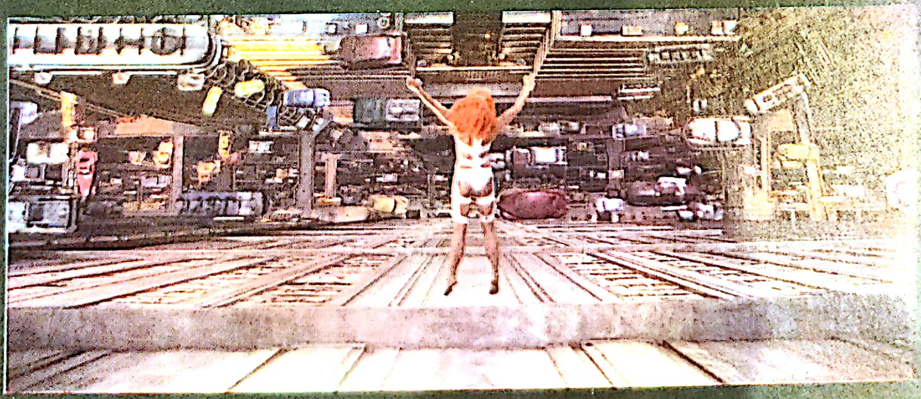


**28.10.** *Catifeaua albastră/ Blue Velvet*

**28.11.** *Pulp Fiction*

**28.12.** *Hotel Grand Budapest/ Grand Budapest Hotel*

**28.13.** *În siguranță/ Safe*

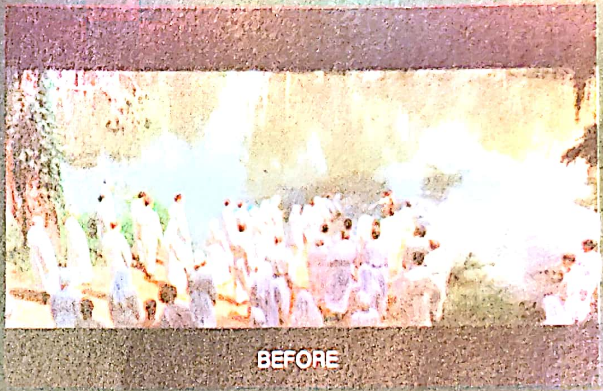


**29.1.** *Al cincilea element/ The Fifth Element*

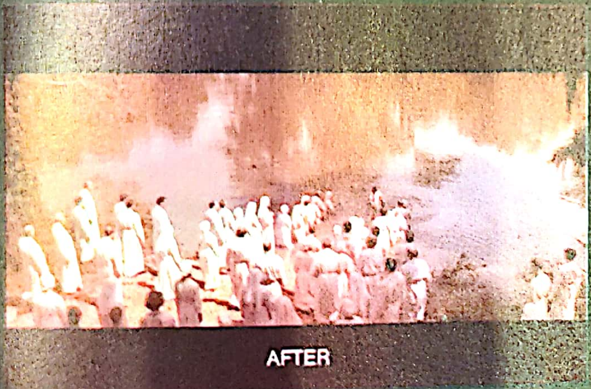
**29.2.** *Tigru și Dragon/ Wo hu cang long*

JIM BEAM
JIM BEAM
JIM BEAM
JIM BEAM

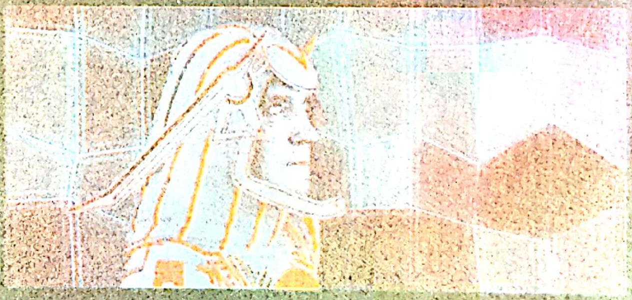
**29.3.** *Star Wars Uncut*



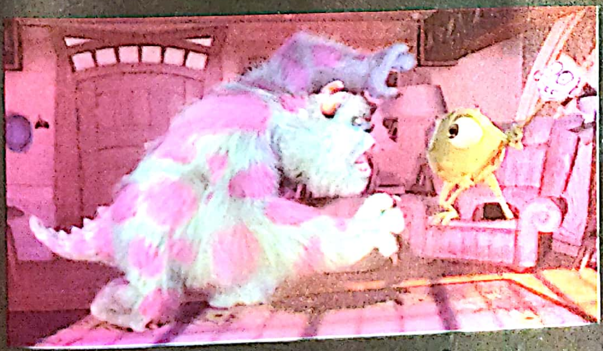
**30.1 (ÎNAINTE)** *Marea hoinăreală/ O Brother, Where Art Thou?*



**30.2 (DUPĂ)** *Marea hoinăreală/ O Brother, Where Art Thou?*

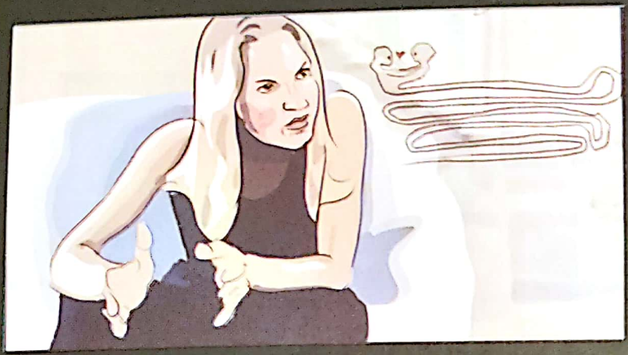


**30.3.** *TRON*



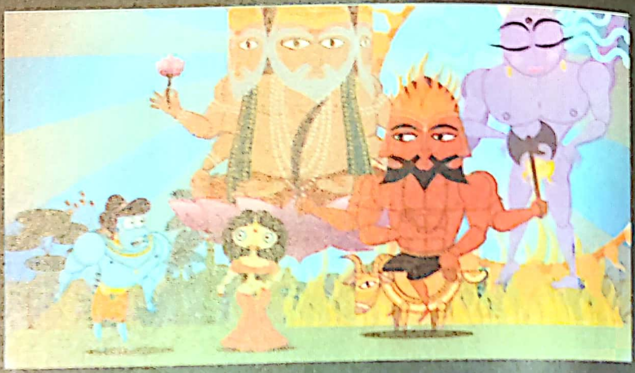
**30.4.** *Compania monștrilor/ Monsters, Inc.*

**30.5.** *Stăpânul inelelor: Cele două turnuri/ The Lord of the Rings: The Two Towers*

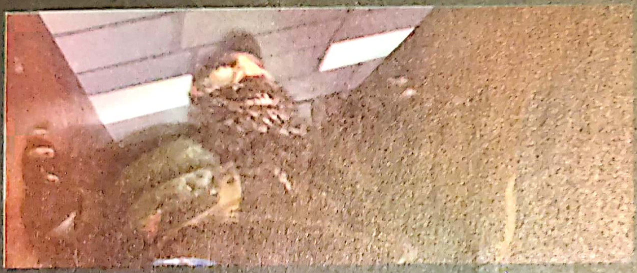


**30.6.** *Vis şi realitate/ Waking Life*

**30.7.** *Vidocq*



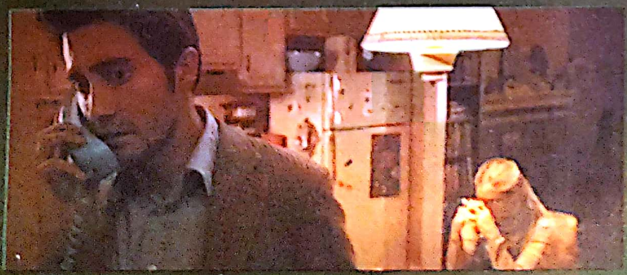
**30.9.** *Sita cântă blues/ Sita Sings the Blues*



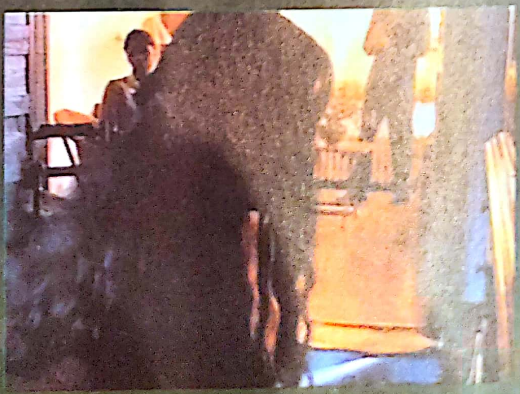
**30.8.** *ParaNorman*

**30.10.** *Ei nu vor îmbătrâni/ They Shall Not Grow Old*

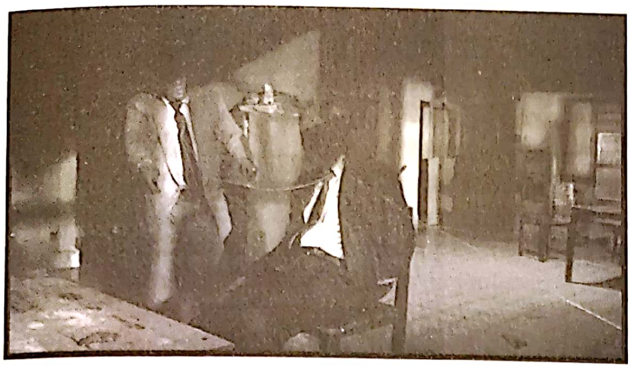
**30.11.** *Colateral/ Collateral*



**30.12.** *I se spunea Zodiac/ Zodiac*



**30.13.** *Elogiul dragostei/ Éloge de l'amour*



**24.22.** Tortura și crima sunt reconstituite într-un stil amintind de filmul noir în *Actul de a ucide.*

americane. Aceasta s-a datorat în mare parte ascensiunii filmelor independente americane (vezi Capitolul 28), care a impulsionat apariția unor companii mici de producție și a unor săli de cinema de artă. Documentarele erau mai ieftin de produs decât filmele de ficțiune, așa că distribuitorii independenți puteau câștiga bani frumoși cu filme nonficționale care propuneau publicului ceva mai interesant decât produsele tradiționale de televiziune. În scurt timp, Home Box Office (HBO) și alte posturi de televiziune au început să finanțeze documentare care obțineau aprecieri în timpul distribuției în sălile de cinema înainte de a fi, într-un final, difuzate pe micul ecran.

Documentarele distribuite în cinematografe pot fi împărțite în câteva genuri. Sexul și violența au devenit teme des întâlnite. *Proxenet american/ American Pimp* (1999) intervievează proxeneți africani din America și lucrătoare sexuale gestionate de ei, în timp ce *Surprinzând familia Friedman/ Capturing the Friedmans* (2003) prezintă o familie care se destramă în urma acuzațiilor de pedofilie. Piața cinematografelor s-a dovedit, de asemenea, tot mai ospitalieră cu documentarele cu mesaj social sau politic. Revelația a fost *Roger și eu/ Roger & Me* (1989), care l-a transformat pe Michael Moore în cel mai faimos documentarist al scenei americane (vezi *Fapte, adevăr și atitudine: Michael Moore și Errol Morris*, din acest capitol). Filmul lui, *Cântec pentru un masacru/ Bowling for Columbine* (2002), a avut încasări de peste 60 de milioane de dolari pe plan internațional, iar *Fahrenheit 9/11* (2004) a reușit să strângă chiar dublul acestei sume.

Moore a demonstrat că un documentar poate concura cu un *blockbuster* hollywoodian, chiar dacă include o poziție politică controversată. În consecință, distribuitorii au riscat cu filme polarizante precum *Camera de control/ Control Room* (2004), despre postul de televiziune Al-Jazeera din Qatar, și *Un adevăr incomod/ An Inconvenient Truth* (2006), avertismentul lui Al Gore cu privire la încălzirea globală. Invazia americană din Irak, în 2003, a generat o cantitate imensă de documentare. Documentariștii independenți puteau acoperi aspecte ale politicilor americane de care televiziunile comerciale, limitate de politicile guvernamentale, nu se puteau atinge. *Palatul trăgătorilor/ Gunner Palace* (2005) prezintă viața de zi cu zi a trupelor, iar *Casete de război/ The War Tapes* (2006) include imagini filmate de soldații înșiși. În anii 2000 și 2010, documentarele politice oferind viziuni diferite și-au găsit locul în multiplexuri și în cinematografe de artă.

Distribuitorii au descoperit că pentru publicul larg o figură centrală precum cea a lui Michael Moore era atractivă. Așa că multe dintre documentarele concepute pentru cinema în anii 1990 și 2000 au propus portrete pline de vitalitate ale unor personalități. *Vise la coș/ Hoop Dreams* (1993), de Peter Gilbert, Frederick Marx și Steve James, urmărește traiectoria schimbătoare a doi adolescenți de culoare din Chicago care aspiră la cariere baschetbalistice. Terry Zwigoff a îmbinat interviuri și filmări în *Crumb* (1994), despre artistul de benzi desenate underground Robert Crumb și familia disfuncțională a acestuia. Pentru *Film american/ American Movie* (1999), Chris Smith a urmărit timp de doi ani încercările unui cineast obsesiv din Wisconsin de a realiza un film horror.

Cariera îndelungată de documentarist a lui Werner Herzog, construită în paralel cu cea de realizator de filme de ficțiune (vezi *Herzog, Wenders și cinematograful „sensibilității"*, din Capitolul 25), a fost construită în jurul propriei imagini. Acesta a ajuns să personifice cineastul mistic care explorează frumuseți nepământene și capacități de rezistență supraumane, călătorind din câmpiile petrolifere în flăcări din Kuweit (*Lecții despre întuneric/ Lektionen in Finsternis*, 1992) până în Antarctica înghețată (*Întâlniri la capătul lumii/ Encounters at the End of the World*, 2007) și ajungând la cele mai vechi picturi care au supraviețuit până în zilele noastre (*Peștera viselor uitate/ Cave of Forgotten Dreams*, 2010). Herzog și-a îndreptat camera și spre personalități extreme, precum cel mai mare săritor cu schiuri al lumii în *Marele extaz al sculptorului Steiner/ Die große Ekstase des Bildschnitzers Steiner* (1974, **fig. color 24.3**), iubitorul de urși din *Omul Grizzly/ Grizzly Man* (2005) și fostul prizonier de război în Vietnam din *Micul Dieter trebuie să zboare/ Little Dieter Needs to Fly* (1997). Alți cineaști au transformat rolul jucat de Herzog și de Moore în cel al realizatorului iscoditor la adresa unor probleme mai cotidiene, Michael Moore și Errol Morris s-au afirmat aproximativ în aceeași perioadă: *Linia subțire albastră* a fost lansat în 1988; iar *Roger și eu* al lui Moore a apărut în 1989. Ambii au cules roadele sprijinului tot mai mare acordat cinematografului independent, iar filmele lor marcate de propriile idiosincrazii se potriveau noilor cerințe pentru viziuni personale. Ambii erau interesați de idei, dar au realizat că, pentru a ajunge la un public mai larg, documentarul avea nevoie de o narațiune dramatică bazată pe personaje clar definite. În loc să filmeze experți cu bărbi grizonante ținând predici în fața unor biblioteci, au căutat situații extreme și indivizi excentrici sau siniștri. Diferențele dintre abordările lor au definit doi poli ai documentarului american ulterior anilor 1990.

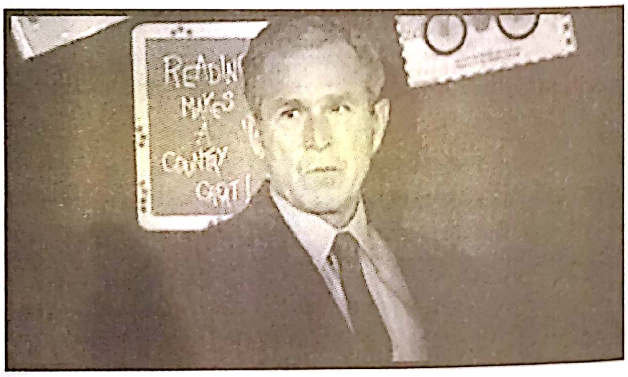
Moore a devenit faimos pentru atacurile lui asupra corporațiilor și politicilor americane, dar nu ar fi atras atât de multă atenție dacă nu s-ar fi făcut pe el protagonist. În teniși, cu o șapcă de baseball pe cap și cu ochelari groși pe nas, Moore arăta ca un bărbat tipic din Vestul Mijlociu al SUA. Fiecare dintre filmele lui devine o căutare personală a adevărului, etalând umor ireverent și un refuz tenace de a accepta să i se închidă ușa în nas. *Roger și eu* prezintă încercările lui de a-l întreba pe Roger Smith, directorul general al General Motors, de ce a fost închisă fabrica din Flint, Michigan. Un masacru notoriu dintr-o școală din Colorado l-a condus pe Moore să investigheze atitudinea americanilor față de arme în *Cântec pentru un masacru* (2002). *Sicko* (2007) compară practicile din domeniul sănătății din SUA și din alte țări. *Ce urmează să mai invadăm?/ Where to Invade Next* (2015) îl poartă pe cineast în țări care au combătut șomajul, imigrația și alte probleme sociale în moduri mai eficiente decât Statele Unite. Moore susține că filmele sale nu sunt reportaje neutre, ci echivalentul unor editoriale jurnalistice – prezintă opinii puternice susținute de dovezi.

Cel mai mare succes al lui Moore a fost *Fahrenheit 9/11* (2004). Deși Moore ocupă primul plan în unele secțiuni, președintele George W. Bush devine protagonistul filmului. Moore îl prezintă ca fiind leneș, încet la minte, devotat servirii marilor corporații și arabilor bogați. Conform lui Moore, președintele a exploatat suferința națiunii după atacurile de la World Trade Center din 2011 pentru a demara un război tragic. Moore își intețește atacul în partea finală a filmului. Împrumutând tactici confrontaționale de la cinemaul direct, năvălește pe stradă asupra senatorilor americani pentru a-i întreba dacă își vor înrola copiii în armată (**fig. 24.23**). Filmele timpurii ale lui Moore fuseseră acuzate că ar fi denaturat dovezile, așa că pentru *Fahrenheit 9/11* și-a detaliat toate sursele într-o carte pe care a publicat-o pe site-ul lui personal.

Filmele sale sunt convingătoare datorită franchețe și umorului extragavant. *Fahrenheit 9/11* utilizează imagini de culise nimicitoare. Poate cea mai faimoasă secvență e cea care îl prezintă pe președintele George W. Bush într-o sală de clasă în timp ce e informat că SUA fusese atacată. Pe coloana sonoră, Moore oferă câteva gânduri posibile: „Se întreba oare dacă ar fi trebuit să vină mai des la serviciu?" (**fig. 24.24**).

Filmele agresive, încăpățânate și cărțile lui foarte bine vândute l-au transformat într-una dintre cele mai importante personalități din spectrul politic de stânga din America. A fost tot mai atacat în presă, în blogosferă și în alte filme. Însă a rămas aproape de originile lui. În timpul alegerilor prezidențiale din 2016, a prezis, în răspăr cu opinia dominantă, că Donald Trump

**24.23.** *Fahrenheit 9/11*: Michael Moore îi oferă unui senator o broșură de înrolare în armata americană și îl încurajează să-și înscrie copiii pentru o misiune în Irak.



**24.24.** În timp ce World Trade Center e în flăcări, președintele Bush se mișcă neliniștit în scaun și citește *Căprița mea* (*My Pet Goat*) unui grup de elevi (*Fahrenheit 9/11*).

va triumfa. *Michael Moore pe Tărâmul lui Trump/ Michael Moore in TrumpLand* (2016) prezenta *one-man show*-ul lui Moore, în care le cerea susținătorilor lui Trump din Ohio să ia în considerare să o voteze pe Hillary Clinton.

Errol Morris nu a generat atât de multe controverse. Nu s-a poziționat în centrul filmelor sale și și-a abordat subiectele din perspective mai cerebrale. Înainte de *Linia subțire albastră*, Morris a făcut documentare despre un cimitir pentru animale (*Porțile Raiului/ Gates of Heaven*, 1981) și despre un oraș straniu (*Vernon, Florida*, 1981). Acestea au consacrat metoda lui de a asezona un documentar aparent neutru cu un umor mușcător. Dacă *Linia subțire albastră* conținea și momente mai puțin apăsătoare, se concentra totuși asupra dificultății de a recupera un eveniment din trecut. Dar, în loc să renunțe la căutarea adevărului, Morris demonstrează că, depunând mult efort, un film poate prezenta o relatare plauzibilă a evenimentelor (vezi *Demistificând documentarul*, din acest capitol).

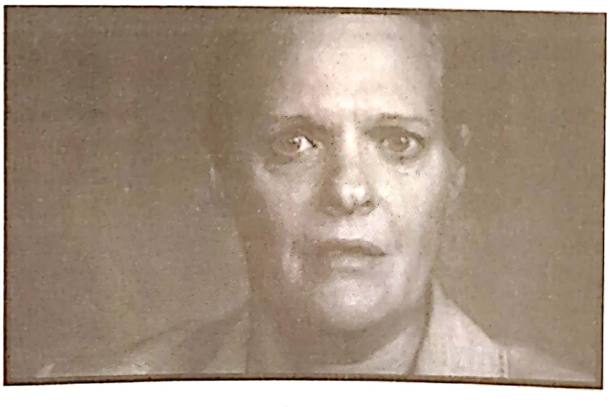
Morris a continuat prin realizarea unui șir de documentare-portret. Unele au explorat natura geniului și a talentului: un studiu al fizicianului Stephen Hawking în *Scurtă istorie a timpului/ A Brief History of Time*, 1991, și o examinare subtilă a trei excentrici talentați în *Rapid, ieftin și scăpat de sub control/ Fast, Cheap, and Out of Control*, 1997. Aceste filme dau curs apetenței pentru grotesc a lui Morris (**fig. 24.25**). *Tabloid* (2010) arată cum presa britanică a mediatizat în moduri senzaționaliste cazul unei femei acuzate că ar fi violat un misionar mormon.

În filme mai puțin ludice, Morris a arătat cum oameni inteligenți și aparent raționali au luat decizii ucigătoare. *Domnul Moarte: Ascensiunea și decăderea lui Fred A. Leuchter Jr./ Mr. Death: The Rise and Fall of Fred A. Leuchter, Jr.* (1999) studiază un bărbat pus pe îmbunătățirea echipamentului de execuții și pe convins lumea că, din rațiuni inginerești, Holocaustul nu a putut avea loc. În *Prin negura războiului: 11 lecții din viața lui Robert S. McNamara/ The Fog of War: Eleven Lessons from the Life of Robert S. McNamara* (2003), Morris îl prezintă pe arhitectul implicării americane în Războiul din Vietnam. Sclipitorul McNamara, care formulează zece „lecții“ despre conflictul global, se dovedește neașteptat de obtuz, înclinat, precum Fred Leuchter, să-i trateze pe oameni ca pe seturi de date și ca pe constrângeri de proiectare. Concluziile despre acești oameni se coagulează încet, nefiind grăbite de comentarii din afara câmpului vizual în maniera lui Moore.

Moore s-a pus pe sine în prim-plan, dar Morris a rămas în afara câmpului vizual. A elaborat un așa-numit „interrotron“, un mecanism de camere și oglinzi care le permite interlocutorilor lui să privească direct spre el, părând, în acest timp, că privesc direct în cameră. Rezultatul conferă „capetelor vorbitoare“ o intimitate deconcertantă (**fig. 24.26**).

Abordarea analitică a lui Morris domină *Procedura standard de operare/ Standard Operating Procedure* (2008), care prezintă activitățile soldaților americani din închisoarea Abu Ghraib din Irak. Morris îi intervievează pe gardienii implicați în „frângerea“ prizonierilor și în fotografierea lor în poziții umilitoare. Dar filmul se îndreaptă spre teritoriul meta-documentarului pentru a chestiona cum putem ajunge la adevăr pe baza acestor imagini. Într-o carte și într-o serie de articole publicate pe blogul *New York Times*, Morris se întreba cum poate o fotografie – adică un moment extras din curgerea vieții – să reprezinte adevărul unei situații. „Atunci când privești o fotografie“,

**24.25.** Un grădinar lucrează la îngrijirea unui arbust în formă de girafă în *Rapid, ieftin și scăpat de sub control*.



**24.26.** Amintindu-și cum a fost eliberată brusc din funcția pe care o ocupa la Abu Ghraib, o generală de brigadă întreabă: „Vă e frică să priviți în ochii lui Janice Karpinski?“ (*Procedura standard de operare*).

## FAPTE, ADEVĂRURI ȘI ATITUDINE: MICHAEL MOORE ȘI ERROL MORRIS, continuare

comentează un soldat, „nu vezi niciodată ce se petrece în afara cadrelor ei."

Morris susținea: „Întotdeauna e impus un punct de vedere în orice. Există această idee nebunească potrivit căreia stilul garantează accesul la adevăr. Mergi cu o cameră de mână, folosești sursele de lumină pe care le ai la dispoziție la fața locului și, cumva, adevărul răsare de la sine... Atrag atenția asupra faptului că eu am un punct de vedere."*

Michael Moore ar fi fost de acord cu această afirmație. Ambii cineaști au căutat să meargă dincolo de înregistrarea specifică documentarului direct, recunoscându-și propriile preocupări și angajamente. Au căutat însă și să expună o realitate care le depășea propria opinie. Moore s-a folosit de o macetă, iar Morris de un bisturiu. Dar amândoi au încercat să arate că observarea detașată din cinemaul direct nu era singura modalitate în care documentarul putea oferi ceva din proximitatea adevărului.

---

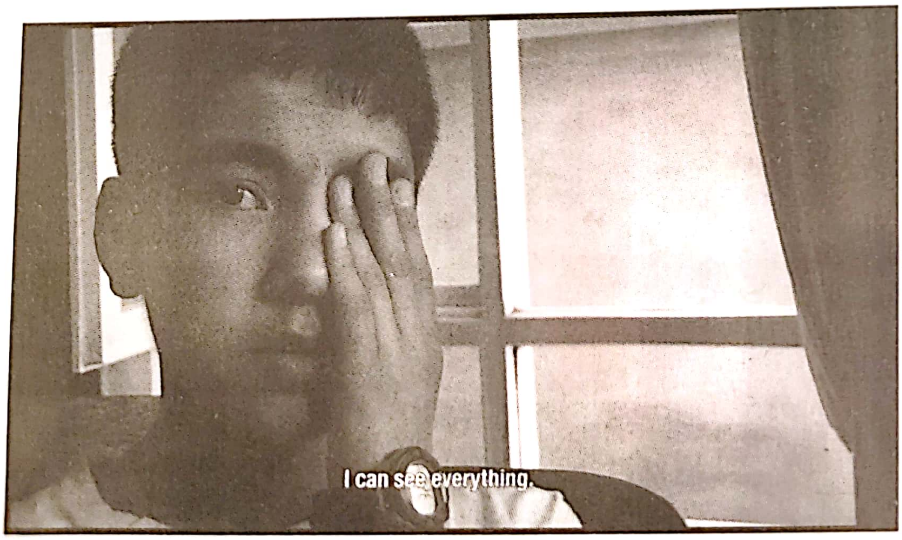
* În John Anderson, „Of Crime and Perception at Abu Ghraib", *The New York Times* (20 aprilie 2008), disponibil aici: www.nytimes.com/2008/04/20/movies/20ande.html.

precum încercarea lui Morgan Spurlock de a supraviețui cu o dietă formată exclusiv din hamburgeri Big Macs (*Păcăleala/ Super Size Me*, 2004).

Atât de bine s-au descurcat documentarele în sălile de cinema, încât subiecte mai puțin controversate, care în trecut ar fi fost difuzate doar la televizor, și-au găsit calea spre cinematografe: documentare despre dragostea pentru literatură (*Cititorul pietrelor/ Stone Reader*, 2003), jocuri de cuvinte încrucișate *(Joc de cuvinte/ Wordplay*, 2006) și competiții de jocuri video (*Regele lui Kong/ King of Kong*, 2007). Documentarele despre natură precum *Poporul migrator/ Le peuple migrateur* (2001), *Calea împăratului/ La marche de l'empereur* (2005) și *Regatul maimuțelor/ Monkey Kingdom* (2015) au beneficiat de prezentarea pe ecranul mare al cinematografelor oferind, în același timp, experiențe pentru întreaga familie.

Filmul nonficțional a devenit mai vizibil și în afara sălilor de cinema. Zeci de festivaluri prezintă exclusiv documentare, în timp ce altele și-au adăugat secțiuni competitive special dedicate acestora. Astfel de proiecții favorizează uneori lansarea documentarelor în cinematografe, dar îi și inițiază pe spectatori în tipuri de filme pe care altfel le-ar fi putut neglija.

De exemplu, operatoarea Kirsten Johnson a fost bântuită de imaginile suferinței pe care le filmase în Bosnia, în Darfur și în alte zone marcate de criză. A realizat *Cameraperson* (2016) ca o compilație de materiale, în mare parte eliminate la montaj din filmele la care a lucrat în trecut. Împreună cu monteurii ei, a construit filmul în egală măsură ca o autobiografie și ca un tribut adus rezistenței oamenilor pe care îi filmase (**fig. 24.27**). După premiera de la Festivalul de Film de la Sundance, *Cameraperson* a câștigat marile premii


I can see everything.

**24.27.** Kirsten Johnson a filmat un băiat orbit parțial de atacurile cu rachete din Kabul. Acel proiect nu a fost niciodată terminat, dar a inclus materialul în documentarul ei personal, *Cameraperson*.

ale altor opt festivaluri din întreaga lume și a fost votat de asociațiile de critici drept cel mai bun documentar al anului.

Noua tehnologie DVD, apoi Blu-ray, a lărgit în continuare publicul pasionat de documentare. Precum formațiile de garaj care își înregistrau propriile CD-uri, cineaștii puteau folosi aceste formate pentru a evita gardienii mass-media. Documentarele despre natură și despre sport au umplut rafturile magazinelor de DVD-uri și Blu-ray-uri. Cineaștii politici și-au găsit un public larg prin intermediul vânzărilor online. Critica culturii corporatiste din *Wal-Mart: Costul mare al prețurilor mici/ Wal-Mart: The High Cost of Low Price*, 2005, al lui Robert Greenwald, a avut contraponderi în atacurile conservatoare asupra politicienilor democrați.

Acest acces la spectatori s-a extins în anii 2010, când documentarele independente au devenit accesibile prin serviciile de *streaming online*. În scurt timp, mulți cineaști importanți au început să producă direct pentru internet. *Asta e tot: Gigi Gorgeous/ This Is Everything: Gigi Gorgeous* (2017), al Barbarei Kopple, a fost realizat pentru YouTube, iar Netflix a sprijinit producția filmului *Fabrica americană/ American Factory* (2019), realizat de Julia Reichert și Steven Bognar.

Probabil cel mai important documentarist care s-a făcut remarcat prin intermediul online-ului a fost Adam Curtis. Documentarele lui vaste și complexe din punct de vedere intelectual au fost realizate în principal pentru televiziunea britanică. Acesta nu a reușit să obțină drepturi de utilizare pentru sutele de fragmente de materiale utilizate, așa că filmele nu au putut fi prezentate în cinematografe și nici distribuite pe DVD. În schimb, au fost publicate online imediat după premierele lor de televiziune – inițial, de către fani, iar apoi de către BBC.

Filmele lui Curtis sunt meditații sceptice, uneori înspăimântătoare asupra modului în care folosesc puterea societățile moderne. Cineastul a trasat o istorie a publicității (*Secolul sinelui/ The Century of Self*, 2002), a ascensiunii terorismului islamic și a neoconservatorismului american (*Puterea coșmarurilor – Politica fricii/ The Power of Nightmares: The Rise of the Politics of Fear*, 2004), a influenței teoriei jocului asupra geopoliticii (*Capcana/ The Trap*, 2007) și a importanței Arabiei Saudite în conflictele internaționale (*Bitter Lake*, 2015). Apelând la tehnici de montaj care amintesc de Dziga Vertov, de *Kuhle Wampe sau Cine conduce lumea?/ Kuhle Wampe, oder: Wem gehört die Welt?* și de *Viața ne aparține/ La vie est à nous* (vezi *O nouă generație: regizorii Mișcării de montaj*, din Capitolul 6; *Germania*, din Capitolul 14 și *Cinematografia frontului popular: Viața ne aparține și Marsilieza*, din Capitolul 13), ocupând coloana sonoră cu un comentariu narativ imperativ redat cu propria voce, Curtis a oferit echivalentul audiovizual al unor cărți de istorie foarte documentate și dense, împletite cu paranteze macabre și cu un umor ironic. Precum Moore, Morris, Herzog și mulți alții, acesta s-a îndepărtat de neutralitatea documentarului direct și a adoptat o formă narativă strict personală.

## FILMUL STRUCTURAL ȘI URMĂRILE SALE

În anii 1960 și la începutul anilor 1970, filmul experimental și-a menținut renașterea postbelică. Genuri și stiluri experimentale deja consacrate au continuat să se manifeste. Stan Brakhage și-a expandat vastele căutări pe tărâmul filmului liric, iar alți cineaști au urmat și ei aceeași cale. Filmele-portret și filmele-jurnal au continuat să fie realizate – unele, precum seriile autobiografice ale lui Jonas Mekas, având durate mamut. Animațiile pe bază de decupaje ale lui Larry Jordan aminteau de colajele suprarealiste ale lui Max Ernst (**fig. color 24.4**), iar artistul belgian Marcel Broodthaers apela la strategii dadaiste pentru a chestiona instituția muzeului și istoria artei în *Figuri de ceară/ Figures of Wax* (1974).

Poate cea mai inovatoare operă în descendență suprarealistă a fost cea a animatorului cehoslovac Jan Švankmajer. Instruit la secția de marionete a Academiei de Arte Frumoase, dar influențat de suprarealismul ceh al anilor 1930, Švankmajer s-a îndepărtat de animația convențională dezvoltată de Jirí Trnka în anii 1950 (vezi *Filmul narativ experimental*, din Capitolul 21). Primul lui scurtmetraj, *Ultimul truc/ Poslední trik pana* (1964), îmbina păpuși și animație fotogramă-cu-fotogramă, descriind un duel bizar între doi magicieni.

În filmele lui Švankmajer, imagini ale fricii, cruzimii și frustrării degajă umor negru. Fiecare obiect are o textură bogată și o consistență tactilă, însă evenimentele respectă lipsa de logică a viselor: hălci de carne târșâite, păpuși de epocă măcinate și gătite în supă, chipuri de pe vechi tipărituri privind enigmatic câteva marionete furioase bătându-se cu ciocane. În primul lungmetraj al cineastului, *Alice* (1988), o adaptare liberă a cărții lui Lewis Carroll *Alice în Țara Minunilor*, eroina își afundă degetele într-un borcan pentru a descoperi că marmelada fusese amestecată cu piuneze. *Dimensiunile dialogului/ Moznosti dialogu*

(1981) funcționează ca o metaforă dezgustătoare a comunicării: capete vegetale și tot felul de unelte se devorează și apoi se vomită unele pe altele (**fig. color 24.5**).

Tendința *underground* a înflorit, la rândul ei, la finalul anilor 1960. În curând însă, elementele mai comerciale ale direcției au anihilat aspectele mai experimentale ale acesteia. Andy Warhol a girat ca producător o serie de lungmetraje *camp* regizate de Paul Morrissey (*Gunoi/ Trash*, 1970; *Andy Warhol's Frankenstein*, 1973). Amplificând parodierea melodramelor hollywoodiene din filmele fraților Kuchar, John Waters a realizat *Flamingi roz/ Pink Flamingos* (1972), *Probleme femeiești/ Female Trouble* (1975) și alte filme de buget mic concepute în spiritul prostului-gust și al dorinței de a șoca audiența.

În același spirit și-a realizat și spaniolul Pedro Almodóvar primele filme pe Super 8, îndepărtându-se apoi de zona cinemaului *underground* cu lungmetrajul filmat pe 16 mm, *Pepi, Luci, Bom și alte fete din gașcă/ Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980). În anii 1970, filmul *underground* a devenit un gen tot mai căutat de public. S-a transformat în *filmul de la miezul nopții* (*midnight movie*) sau în filmul cult, proiectat în cadrul societăților cinematografice din campusurile studențești și le-a oferit lui Morrissey, Waters, Almodóvar și altora ocazia de a-și face intrarea în zona filmelor comerciale.

## Filmul structural

În timp ce filmul *underground* devenea *mainstream* la finalul anilor 1960, lua naștere o abordare mai intelectuală a experimentării cinematografice. Criticul american P. Adams Sitney a botezat această tendință „film structural". Deși mai târziu a regretat că a folosit acest termen, denumirea a devenit extrem de cunoscută și de utilizată în cercurile experimentale din întreaga lume.

Dacă cineaștii *underground* accentuau aspectele șocante ale subiectelor pe care le abordau, artiștii structurali erau interesați de formele solicitante. Concentrau atenția spectatorului asupra unei forme non-narative sau a unui anumit sistem care organiza filmul respectiv. De obicei, această formă se dezvăluia treptat, angajându-l pe spectator într-un proces de percepție a unor detalii subtile și de speculație pe seama configurației de ansamblu a filmului.

Un exemplu excelent îl constituie *(nostalgia)* (1971), realizat de Hollis Frampton. Filmul conține 12 cadre; în fiecare dintre ele, o fotografie plasată pe o farfurie încinsă arde și se transformă încet în scrum (**fig. 24.28**). Coloana sonoră cuprinde, de asemenea, 12 unități și, în fiecare, naratorul își rememorează amintirile asociate fiecărei fotografii. Dar fiecare fragment narativ descrie nu fotografia de pe ecran, ci pe cea care urmează. Spectatorul își imaginează cum va arăta următoarea fotografie, dar nu poate niciodată să verifice descrierea având fotografia respectivă în fața ochilor. Ideea de nostalgie – o tânjire după un trecut care nu mai poate fi revizitat – se manifestă în însăși structura filmului.

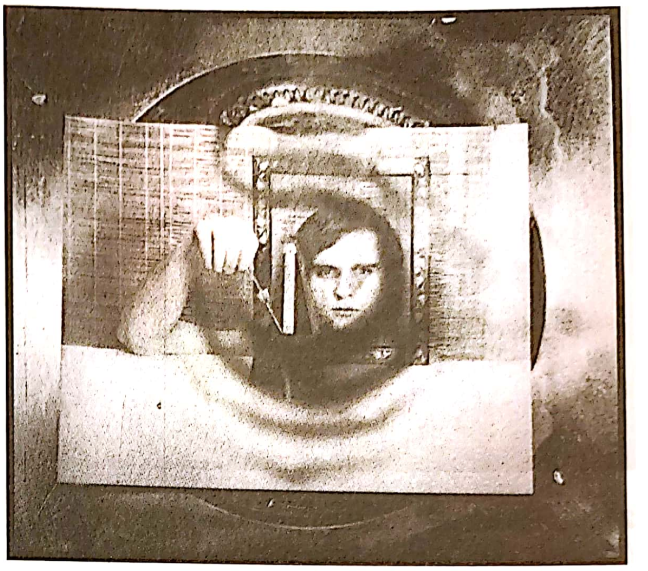
Filmul lui Frampton este, de asemenea, despre un proces prin care imaginile se nasc și mor, iar acest caracter reflexiv e caracteristic pentru cinematograful structural. Un film structural poate să fie „despre" o mișcare de aparat, o textură fotografică sau o iluzie a mișcării. În *Velocitate serenă/ Serene Velocity* (1970), Ernie Gehr construiește vederi pulsatoare ale culoarelor unui coridor, alternând cadre în care se modifică doar lungimea focală a obiectivului (**fig. 24.29**). Filmele structurale erau adesea numite „anti-iluzioniste", deoarece atrăgeau atenția asupra modalităților în care mediul cinematografic transformă obiectul filmat. Precum în *(nostalgia)*, spectatorul devine brusc conștient de actul vizionării.

Principiile structurale fuseseră explorate în opere de avangardă anterioare. *Mâncat/ Eat* (1963) și alte filme timpurii de-ale lui Warhol prezentau situații de stagnare punctate de schimbări minore, în timp ce utilizarea rolelor de peliculă ca unități de bază ale lor sugera o construcție modulară explorată mai târziu de cineaștii structurali. În anii 1960 sculptorii, pictorii și compozitorii minimaliști își concentraseră, de asemenea, atenția asupra unor forme esențializate și a unor modificări minore ale materialelor. Coregrafia lui Yvonne Rainer *Trio A* (1966) îndrepta atenția privitorilor asupra unor mișcări mărunte și a unor gesturi cotidiene, aparținând iconografiei muncilor casnice.

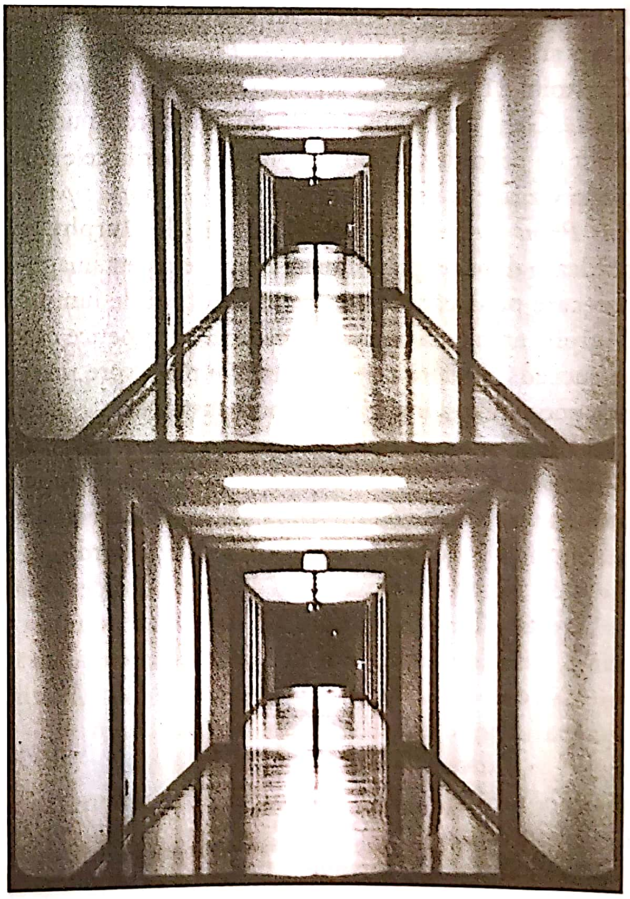
Surse de inspirație în mod special importante pentru filmul structural au fost experimentele grupului de pictori, compozitori și artiști performativi americani cunoscut sub denumirea de Fluxus. Influențați de lucrările dadaiste ale lui Marcel Duchamp (vezi *Filmele DaDa*, din Capitolul 8) și de teoriile indeterminării articulate de John Cage (vezi *Cinema underground și cinema expandat*, din Capitolul 21), artiștii Fluxus căutau să dizolve granițele dintre artă și viață. Ei „înrămau" evenimente sau acțiuni mundane – un robinet care picură, o cutie cu vopsele – și le declarau opere de artă. Filmele Fluxus au inițiat abordarea structurală, înregistrând adeseori activități banale precum mâncatul sau dormitul. *Muzică dispărând pentru față/ Disappearing Music for Face* (1966), de Mieko Shiomi, înregistrează estomparea unui zâmbet cu 2 000 de fotograme pe secundă, creând pe ecran o mișcare atât de lentă, încât devine imperceptibilă. Artista conceptuală Yoko Ono a realizat câteva filme Fluxus (**fig. 24.30**) și, împreună cu soțul ei, John Lennon, a continuat într-o direcție minimalistă. Filmul lor de 45 de minute, *Muscă/ Fly* (1970), urmărește o muscă târându-se de-a lungul corpului unei femei.

Abandonând în mare măsură narativitatea, cineaștii structurali căutau alte principii de organizare a filmelor. Unele dintre operele lor se centrează pe un singur proces care implică o anumită schimbare graduală, invitându-i pe spectatori să observe diferențe minuscule de la un moment la altul. De exemplu, *Linie de ceață/ Fog Line* (1970), al lui Larry Gottheim, prezintă, într-un singur cadru fix și larg, pe durata a 11 minute, un câmp cu garduri și vite care devine tot mai vizibil pe măsură ce se ridică ceața. Această abordare a revelării graduale a schimbărilor se bazează, de obicei, pe o lipsă de mișcare a camerei, pe cadre lungi și pe o formă oarecare de *refotografiere**. În filmul lui David Rimmer, *Pe râul Tamisa/ Surfacing on the Thames* (Canada, 1970), o imprimantă optică reduce vapoarele la pete granulate care își mișcă ușor poziția, amintind de pictura impresionistă (**fig. color 24.6**).

Alte filme structurale își complică forma prin apelul la diverse maniere de repetiție. Filmul lui George Landow *Film în care apar perforații, însemne gravate pe margini, particule de praf etc. / Film in Which There Appear Sprocket Holes, Edge Lettering, Dirt Particles, Etc.* (1966) ia o bucată dintr-un film de test cu un chip de femeie, o imprimă în așa fel încât patru fotograme cu aceasta să umple cadrul, iar apoi prezintă în buclă imaginea rezultată, în așa fel încât fâșia de peliculă să acumuleze zgârieturi și praf în timpul real al imprimărilor succesive (**fig. 24.31**). Filmele lui Paul Sharits alternează cadre monocromatice și tablouri conținând acțiuni agresive. Rezultatul îl bombardează pe privitor prin culorile pâlpâitoare și imaginile subliminale (**fig. color 24.7**). *Tom, Tom, fiul cimpoierului/ Tom, Tom the Piper's Son* (1969), realizat de Ken Jacobs, utilizează refotografierea pentru a dezarticula un film din 1905 produs de compania American Mutoscope &



**24.28.** O fotografie începe să ardă pe o spirală fierbinte în *(nostalgia)*.

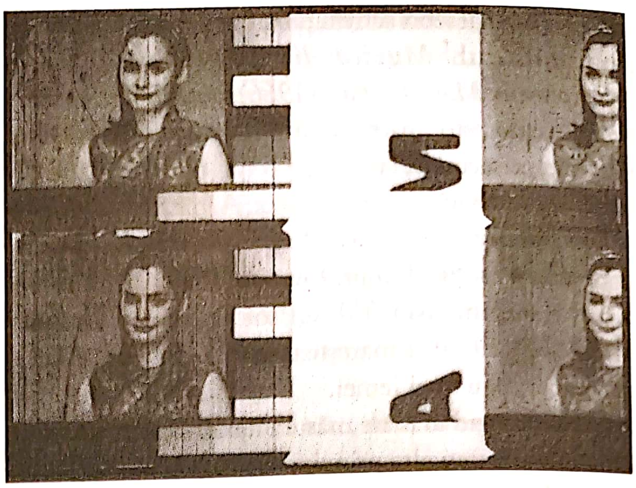


**24.29.** Cadre alternative filmate pe un coridor, cu obiective cu transfocare de diverse lungimi focale, creează un efect ritmic înainte-înapoi în *Velocitate serenă*.

---

* Procedeu care constă în realizarea mai multor fotografii sau filmări cu un același loc, dar la distanță de timp între acestea. (n.t.)

**24.30.** Filmul din 1966 al lui Yoko Ono *Film nr. 4 (Funduri)/ Film no. 4 (Bottoms)* cuprinde exclusiv funduri în mers.



**24.31.** *Film în care apar perforații, însemne gravate pe margini, particule de praf etc.*: imagini în buclă cu un test de laborator în care femeia din dreapta clipește, iar femeia din stânga nu.

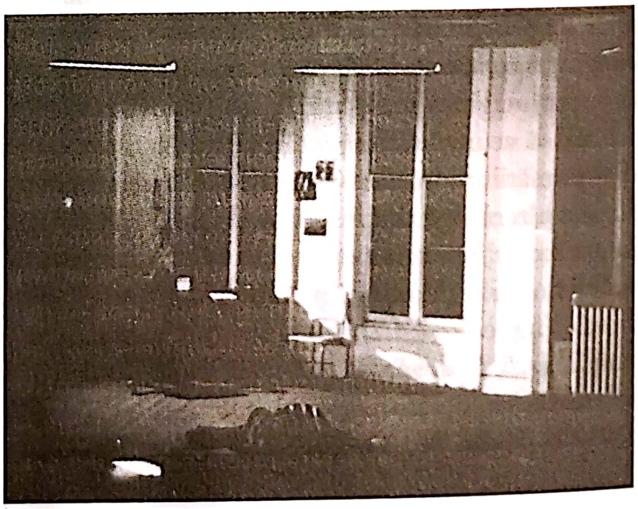
Biograph în gesturi și pete încremenite, compuse din elemente de lumină și întuneric.

Mai mulți cineaști structurali și-au organizat opera în jurul unor reguli riguroase, aproape matematice. Filmele realizate la începutul anilor 1960 de Kurt Kren și de Peter Kubelka (vezi *Filmul abstract*, din Capitolul 21) anticipau această tendință. În *Velocitate serenă*, Gehr ajusta lungimea focală în acord cu un set strict de procedee, trecând de la schimbările cele mai puțin vizibile la cele mai stringente. *Generația tiparului/ Print Generation* (1974), al lui J.J. Murphy, se ghidează după un plan similar. După ce repetă imagini oarecare până când devin pete și frotiuri de lumină, Murphy aranjează cadrele după tipare aritmetice care se succedă dinspre cele vag vizibile până spre unele recognoscibile și înapoi spre unele abstracte.

Cel mai cunoscut film structural, *Lungime de undă/ Wavelenght* (1967), al canadianului Michael Snow, propune un mix bogat de tehnici. Începe ca un studiu descriptiv al unui apartament situat la mansardă, camera de filmat fiind fixată la o distanță considerabilă de ferestre. Oameni intră și ies, pare că se petrece o crimă, dar camera refuză să se clintească, preferând să înregistreze schimbările neînsemnate ale iluminării din apartament. În același timp, filmul etalează o tehnică – a transfocării – care lărgește uneori brusc și spasmodic cadrul, rămânând indiferent la acțiunea din apartament. De-a lungul a 45 de minute, pe măsură ce obiectivul tot mărește peretele din fundal (**fig. 24.32**), revelează o fotografie cu valurile oceanului. (Așadar, filmul se referă literalmente la o „lungime a valului"). În plus, explozii de culoare estompează periodic imaginea din cadru, funcționând ca o rememorare reflexivă a planeității imaginii cinematografice.

Mai multe dintre filmele lui Snow subliniază felul în care cadrul în mișcare modelează reacția spectatorilor. *Lungime de undă* expune efectele perceptive ale transfocării; ↔ (denumit și *Înainte și înapoi/ Back and Forth*, 1969) explorează cadrele panoramice; *Mic-dejun/ Breakfast* (1976) demonstrează într-un registru comic că travlingul modifică spațiul. Pentru maiestuosul *Regiunea centrală/ La Région centrale* (1971), Snow a filmat o pustietate stâncoasă cu o cameră cu articulații multiple care execută panoramări, deplasări pe macara și alte tipuri de mișcări (**fig. 24.33**).

Poate cel mai versatil exponent al filmului structural din SUA a fost Hollis Frampton. Având studii în



**24.32.** Camera se apropie prin transfocare de un perete din fundal, făcând abstracție de cadavrul bărbatului din planul apropiat (*Lungime de undă*).

**24.33.** Michael Snow își dispune mașina de filmat în peisajul canadian; în timpul filmării, girațiile camerei au fost realizate cu ajutorul unei telecomenzi (*Regiunea centrală*).

știință și în matematică, dar fiind impregnat de istoria picturii și a literaturii, Frampton și-a declarat opoziția față de senzorialitatea de factură romantică a predecesorilor săi. În opinia acestuia, pentru a înțelege o operă de artă, spectatorul trebuia să-și regăsească „substructura axiomatică"* – o noțiune care l-ar fi făcut pe Stan Brakhage să se cutremure.

*Lema lui Zorn/ Zorns Lemma* (1970), mult apreciatul film al lui Frampton, combină mai multe direcții ale cinematografului structural. Prima sa secțiune constă într-un ecran gol, peste care o voce de femeie citește dintr-un abecedar colonial american o serie de versuri de învățare a literelor alfabetului. A doua porțiune constă într-o serie de cadre de o secundă prezentând cuvinte, de obicei de pe diverse indicatoare (**fig. 24.34**), aranjate în ordine alfabetică. Treptat, pe măsură ce Frampton reia alfabetul iar și iar, de fiecare dată folosind un alt set de cuvinte, locul fiecărei litere e luat de câte o imagine – foc, valurile oceanului, un hamburger. Până la finalul acestei secțiuni, filmul ajunge să creeze un alfabet pictural unic, fiecare imagine fiind corelată cu una dintre litere.

Ultima parte a filmului constă din mai multe planuri largi cu un bărbat, o femeie și un câine traversând agale un teren înzăpezit, în timp ce mai multe voci citesc un text medieval despre lumină. Dacă secțiunea din mijloc ilustrează caracterul sistematic riguros al cinematografului structural, camera fixă și planul larg din final prezintă o schimbare graduală în maniera filmului lui Gottheim, *Linie de ceață*, și a altor lucrări meditative.

Filmele lui Frampton, precum alte opere structurale, îl invită adesea pe spectator să se privească trecând prin același proces prin care trece filmul. Acest raport „participativ" dintre spectator și film l-a determinat pe Sitney să sugereze că mișcarea structurală e în mod fundamental preocupată de conștiința umană, de modurile în care mintea construiește tipare pe baza informațiilor senzoriale.

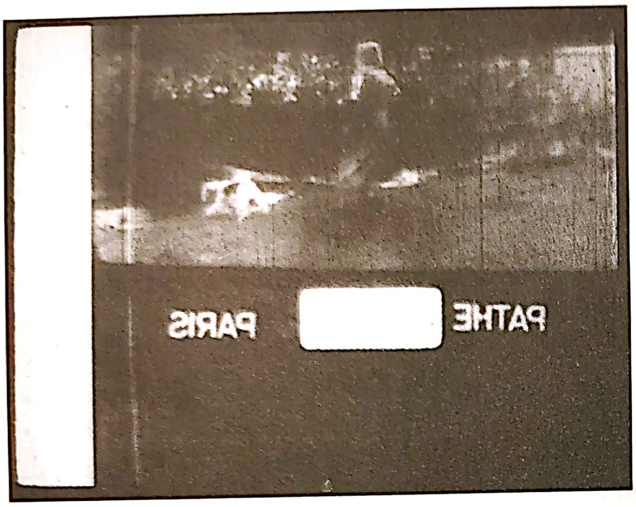
Cineaștii britanici atrași de ideile structurale au considerat dezagreabilă această abordare psihologică. În cadrul London Co-op (Cooperativa Londoneză), realizatori „structural-materialiști" precum Peter Gidal și Malcolm Le Grice au insistat că cel mai onest film este acela care articulează exclusiv un discurs despre mediul cinematografic. Atrăgând atenția spectatorului asupra calităților mediului, filmele produceau cunoaștere despre procesul „material" al cinematografului. *Cățeluș pentru Roger/ Little Dog for Roger* (1967), al lui Le Grice, care supune vechi

**24.34.** *Lema lui Zorn*: un cuvânt care începe cu litera „A".

---

* Hollis Frampton, „Notes on Composing in Film", în *Circles of Confusion: Film–Photography–Video: Texts 1968–1980* (Rochester, NY: Visual Studies Workshop Press, 1983), p. 119.

filmări de familie (*home movies*) unei game amețitoare de tehnici de imprimare (**fig. 24.35**), exemplifică această poziție. Ideile structural-materialiste i-au influențat pe mulți alți cineaști britanici, inclusiv pe Chris Welsby (*Șapte zile/ Seven Days*, 1974) și pe John Smith (**fig. 24.36**), care au transformat peisaje într-un sistem formal mult mai strict și mai elaborat decât cel prezent în *Linie de ceață* și în *Regiunea centrală*.



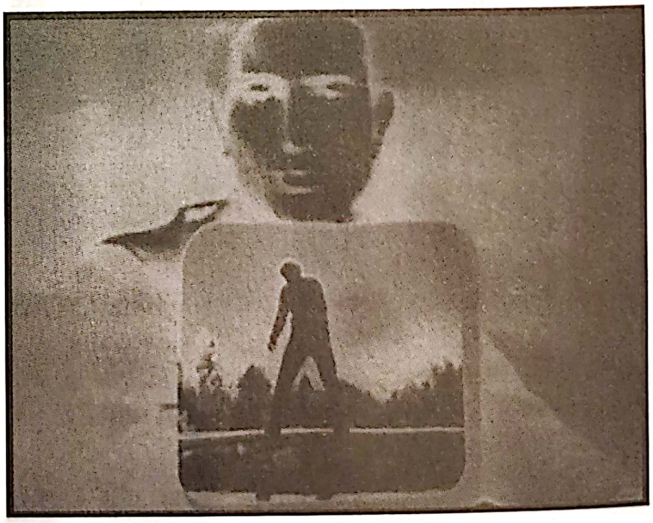
**24.35.** Un film de familie (*home movie*) de 9,5 mm, cu perforațiile sale centrale și liniile de cadru înclinate, în filmul lui LeGrice, *Cățeluș pentru Roger*.

**24.36.** Montajul transformă porțile în configurări pure ale materialelor în filmul lui John Smith, *Mlaștinile din Hackney, 4 noiembrie 1977/ Hackney Marshes – November 4th 1977* (1977).

Însă uneori impulsul structural a avut o tentă mai puțin intelectuală. Unii cineaști au folosit importanța acordată de filmul structural materialului pur cinematografic pentru a evoca emoții, o tehnică tributară mai curând filmului liric. Pictorul italian Paolo Gioli a utilizat cu multă imaginație aparate și materiale cinematografice. Precum Landow, Jacobs și cineaștii britanici structural-materialiști, acesta a revizuit fragmente recuperate din filme timpurii. Cadrele sunt accelerate, oprite, sfâșiate, răsturnate și transferate în negativ (**fig. 24.37**). Mai multe imagini pot fi uneori înglobate în același cadru, care poate să iasă din aliniament în raport cu marginile ecranului. În această căutare a destabilizării imaginii, Gioli a construit camere lipsite de obturator și a înlocuit obiectivele acestora cu perforații. Dar Gioli nu supune explozia de imagini unui plan rațional strict, preferând, în schimb, să le încarce emoțional. Filmele lui montate rapid sugerează anxietate și durere, însă mai blândul *Anonimatograf/ Anonimatograph* (1972) recuperează filmări și fotografii de familie pentru a evoca despărțirea membrilor unei familii în timpul Primului Război Mondial.

Filmele *underground* au ajuns la un public larg prin umorul lor accesibil și prin potențialul lor de șoc, însă majoritatea filmelor structurale s-au adresat unor audiențe sofisticate, interesate de reflexivitate și de alte chestiuni estetice rarefiate. Rigurozitatea intelectuală a filmelor și afinitățile lor cu mișcările din lumea artelor vizuale le-au ajutat să-și găsească un loc în muzee, în galerii, în școli de artă și în facultățile de film.

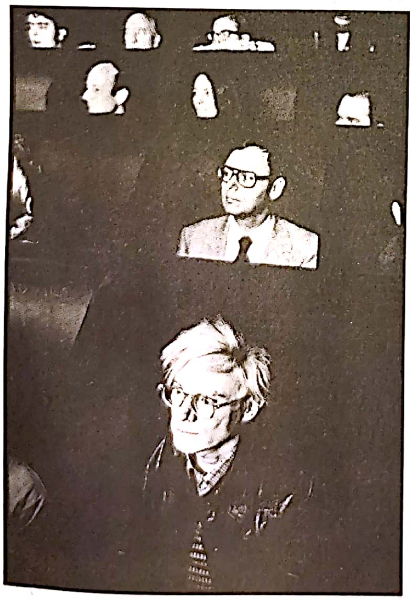
Filmul structural a beneficiat suplimentar de o expansiune a instituțiilor dedicate avangardelor. În



**24.37.** În *Imagini dereglate de un parazit puternic/ Images Disturbed by a Puissant Parasite* (1970), fascinația lui Gioli pentru fotogramele perforate ale peliculei de 9,5 mm generează un dispozitiv compozițional.

1966, Millenium Film Workshop din New York a fost înființat ca o cooperativă de producție și ca spațiu de proiecții. Jonas Mekas a inaugurat Anthology Film Archives (**fig. 24.38**) în 1970 ca o arhivă dedicată unui canon format din capodopere, incluzând numeroase filme de avangardă postbelice. În replică, The Collective of Living Cinema (fondat în 1973) le-a oferit tinerilor artiști un spațiu de desfășurare. În aceeași perioadă, după 1965, cineaștii au început să primească finanțări din partea National Endowment for the Arts (Fondul Național pentru Arte), din partea unor consilii regionale dedicate artelor și din partea Fundației Jerome (înființată de Jerome Hill, moștenitorul unei familii înstărite și, totodată, cineast experimental).

Cooperativele și colectivele au devenit mai puternice. În Marea Britanie, Cinema Action și The Other Cinema s-au format pentru a distribui filme experimentale. Bruce Elder în Canada, Peter Gidal în Marea Britanie, Birgit Hein în Germania și alți cineaști structurali au scris eseuri care au atras atenția opiniei publice și au contribuit la finanțarea operei lor realizate în cadrul acestei direcții. British Film Institute (Institutul Filmului Britanic) și Canadian Arts Council (Consiliul Artelor din Canada) au crescut sprijinul acordat producției experimentale. Institutul Goethe din Germania de Vest și Alliance Française (Alianța Franceză) au propus distribuitorilor și sălilor de cinema din întreaga lume pachete de filme experimentale. În toate aceste țări, filmul structural a avut un rol central în câștigarea unui statut respectabil din punct de vedere cultural pentru filmul experimental.



**24.38.** Între 1970 și 1974, Anthology Film Archives din New York a organizat proiecții în „cinematograful invizibil", o sală proiectată pentru a intensifica absorbția spectatorilor în experiența vizionării filmului. Aici, Andy Warhol stă într-unul dintre locurile compartimentate ale sălii.

## Reacții la filmul structural: întoarcerea narațiunii

Pe măsură ce creștea sprijinul instituțional pentru proiectele structurale, cineaștii nord-americani au lansat filme ambițioase, de proporții epopeice. *Nepotul lui Rameau de Diderot (Grație lui Dennis Young) de Wilma Schoen* (1974)/ *Rameau's Nephew by Diderot (Thanx to Dennis Young) by Wilma Schoen* (1974), realizat de Michael Snow, durează patru ore și jumătate. Segmentele sale explorează sistematic paradoxurile limbajului și ale efectelor sonore în cinema. Hollis Frampton a conceput *Magellan*, un film de 36 de ore care urma să fie proiectat pe bucăți, de-a lungul a 371 de zile. A rămas nefinalizat la moartea lui Frampton în 1984.

Însă pentru mulți cineaști aceste proiecte demonstrau că filmul structural era o fundătură hiperintelectuală și apolitică. Acceptarea sa în rândul „artelor înalte" echivala cu pierderea caracterului critic al avangardei. Generațiile care nu fuseseră contemporane cu inovațiile anilor 1960 aveau puțin interes pentru modernism și aproape deloc pentru deghizările sale cele mai puriste. Mai mult, filmul structural, în mod special în America de Nord, fusese dominat de bărbați, dar reacțiile la mișcarea structurală aveau în frunte femei. Această tendință s-a dezvoltat în paralel cu documentarul și cu filmul de ficțiune feministe din anii 1970. Cineastele au adoptat moduri personale, confesionale de narare, care se constituiau în evocări complexe ale devenirii feminine.

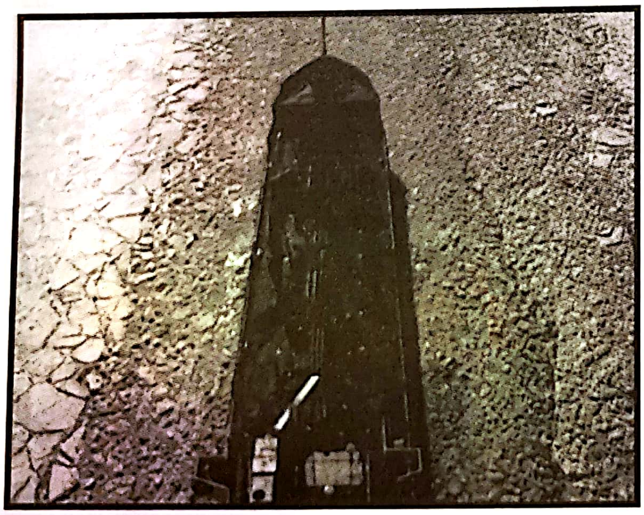
Pentru toți cineaștii, în ciuda multitudinii de cooperative și de finanțări instituționale din anii 1960–1970, anii 1990 au echivalat cu îngustarea oportunităților. Experimentaliștii, în special cei din Europa, unde subvențiile guvernamentale susțineau lucrări artistice mai neconvenționale, căutau modalități de a ajunge la publicul cinematografelor de artă sau comerciale. În Marea Britanie, sprijinul acordat filmelor de buget mic a fost retezat drastic la finalul anilor 1980, în timp ce în SUA, Fondul Național pentru Arte a început să refuze să susțină opere pe care le considera blasfemiatoare sau obscene. Deficitele bugetare ale muzeelor le-au determinat să-și orienteze expozițiile către gusturile unui public mai larg. În transformarea sa într-o artă de elită, filmul de avangardă se vedea exilat în universități și căzuse pradă finanțărilor guvernamentale tot mai scăzute. Într-un final, unele dintre filmele experimentale s-au reorientat spre formatul video și au migrat spre muzee și spre mediul online.

**Dincolo de filmul structural** Exista un sentiment tot mai intens că, în toate formele sale, activitatea avangardistă atinsese o stare de echilibru. Unii critici au început să afirme că ideea unei mișcări stilistice care îi urmează alteia nu mai e de actualitate. După filmul structural, ultima mișcare de mare anvergură a cinematografului experimental, artiștii au apelat la forme și stilistici variate, niciuna dintre ele nedevenind dominantă.

Din această perspectivă, nu a părut nimănui că Nathaniel Dorsky a regresat atunci când și-a realizat explorările cvasiabstracte la nivelul liniilor și texturii din *Trist/ Triste* (1994) (**fig. color. 24.8**). Phil Solomon, un prieten de-ai lui Brakhage, a conferit un caracter voluptuos imaginilor *found footage*, prin explozii de culoare (*Grădina secretă/ The Secret Garden*, 1988) sau printr-o clocotire monocromă strălucitoare mixată cu fisurile de pânză de păianjen ale unei picturi redescoperite (*Cascadă americană/ American Falls*, 2000–2012) (**fig. color. 24.9**). În mod similar, pe parcursul a mai bine de 50 de ani, Robert Beavers, colaboratorul și partenerul de viață al lui Gregory Markopoulos, a rămas fidel îmbinării filmului liric cu formule diaristice, încheindu-și cadrele, adevărate tablouri de natură moartă, cu tremurături bruște ale camerei care sugerau mișcarea globilor oculari. Peter Hutton insufla peisajelor pe care le filma o frumusețe sclipitoare caracteristică fotografiilor vechi fără să pară că urmează direcții structurale sau antistructurale (**fig. 24.39**).

Totuși, filmul structural a rămas la fel de central pentru avangardă precum era *cinemaul direct* pentru documentar. Mulți cineaști structurali și-au continuat explorările în următoarele decenii. Ernie Gehr a transformat un lift exterior din sticlă într-o sursă a senzației de vertij în *Latură/Plimbare/Navă/ Side/Walk/Shuttle* (1991) (**fig. 24.40**) și a adaptat metodele structurale mediului digital al anilor 2000. *Corpus Callosum* (2002) al lui Michael Snow e, precum *Nepotul lui Rameau de Diderot*, o îmbinare de efecte vizuale și fantezie. La fel de important, tehnicile structurale au rămas instrumente importante pentru artiști. Cadrele largi și statice, concentrarea asupra schimbărilor graduale, atenția acordată imaginilor *found footage*, căutarea esenței mediului cinematografic și a principiilor conceptuale ale formei (precum numerele sau categoriile) – toate acestea au continuat să-i stimuleze pe cineaștii experimentali. Evitarea unor astfel de estetici a devenit surprinzător de dificilă. Să luăm, de exemplu, cazul așa-numitului *paracinema*.

În 1973, publicul newyorkez era invitat să vizioneze o lucrare a lui Anthony McCall intitulată *Linie descriind un con/ Line Describing a Cone*. Poate sperau să descopere un film abstract, dar îi aștepta o mare surpriză. Tot ce se vedea pe ecran era un punct luminos care completa treptat un cerc. Dar când se întorceau spre proiector, spectatorii vedeau cu totul altceva. Pe parcursul a 30 de minute, o linie subțire de lumină se răsucea și se încolăcea pentru a crea un con tubular care umplea spațiul de vizionare. Rezultatul era o sculptură realizată din lumină (**fig. color 24.10**).



**24.39.** În *Timp și maree/ Time and Tide* (2000), Peter Hutton redă deplasarea unei nave prin ape înghețate sub forma unei desfășurări lente și simetrice.

**24.40.** Glisând lent deasupra unui peisaj urban, *Latură/ plimbare/navă* folosește rigurozitatea structurală pentru a construi puzzle-uri perceptuale amețitoare.

Particulele de praf și fumul de țigară transformau forma emergentă în ceva și mai palpabil.

*Linie descriind un con* își crea fasciculul de lumină prin intermediul unei bucăți de peliculă derulată într-un proiector. După alte câteva filme similare, McCall a renunțat cu totul la peliculă și la proiector. *Film lung pentru lumină ambientală/ Long Film for Ambient Light* (1975) consta într-o mansardă din Manhattan luminată de un singur bec și în care pătrundea o lumină difuză pe sub ușă. De-a lungul a 50 de zile, spectatorii erau invitați să intre și să iasă după bunul lor plac. Cum putea fi acesta totuși considerat un film?

Opera lui McCall se situează la o extremă a ceea ce istoricii numesc *paracinema* – filme care resping componente de bază ale mediului filmic, dar care se joacă cu așteptările noastre de la cinema.* *Linie descriind un con* minimizează rolul imaginilor proiectate pe un ecran pentru a arăta că ne putem raporta la film ca la o sculptură luminoasă, aflată în continuă mișcare. McCall și-ar fi putut intitula *Film lung pentru lumină ambientală* și altfel – de pildă, „O vizită în mansarda mea“ –, dar în acest caz nu i-ar mai fi invitat pe spectatori să se raporteze la schimbările tiparelor luminoase ca la un material cinematografic. Cineaștii structurali au explorat materialitatea fizică a peliculei și modurile în care fotografia modifică lumea. Paracinemaul își invita publicul să recunoască anumite calități cinematografice în afara mediului, așa cum e definit el în mod uzual.

Odată cu *Linie descriind un con*, obiectul numit „film“ a început să se reveleze în timpul proiecției, dar alți cineaști au transformat proiecția în sine într-un soi de spectacol performativ. Ken Jacobs, un cineast structural cunoscut, a realizat un spectacol pe care l-a numit *Sistem Nervos* (*Nervous System*). Jacobs a descoperit că putea modifica experiența spectatorului dacă proiecta concomitent două copii ale filmului, dar cu ajutorul unor proiectoare ușor desincronizate, care suprapuneau imaginile sau o proiectau pe una din ele ceva mai rapid. Rezultatul era halucinant. Pentru ciclul lui performativ, *Imposibilul / The Impossible* (1975–1980), a revenit la *Tom, Tom, fiul cimpoierului*, pe care îl disecase deja într-o manieră structurală (vezi *Filmul structural*, din acest capitol), transformându-l într-o rețea complexă de vederi dizolvante, care includeau efecte 3D fantomatice. Jacobs a oferit publicului filtre pe care să le țină în fața ochilor pentru ca formele de pe ecran să devină în același timp mai solide și mai asemănătoare unor apariții.

Opera lui McCall, a lui Jacobs și a altora indică expandarea concepției noastre despre cinema, mai curând decât să o reducă la o materialitate fizică, așa cum se întâmpla în cazul filmului structural. Dar, într-un anumit sens, aceștia explorau în descendența experimentului structural. La urma urmei, ce altceva erau conul sau filmul cu lumina ambientală dacă nu exemple de schimbare graduală, așa cum era și *Linie de ceață*? Iar McCall a afirmat că *Linie descriind un con* aborda „una dintre condițiile ireductibile și necesare ale existenței filmului: lumina proiectată.“** Paracinemaul părea să definească un nou set de calități cinematice esențiale – lumina dispusă în timp, plăcerile irepetabile ale unei proiecții anume sau pur și simplu ideea că „filmicitatea“ se regăsea în multe fenomene cotidiene (de tipul unei mansarde newyorkeze). Depășirea fazei filmului structural nu era deloc o întreprindere la fel de ușoară pe cât le părea unora.

**Povești, dense sau criptice** Cum înfrunți o direcție artistică puternică? O cale e să îmbrățișezi ceea ce aceasta refuză. În cazul filmului structural era vorba despre narativitate. În moduri diverse, cineaștii au început să reintroducă povești în demersurile lor avangardiste. Dar acestea nu erau similare cu cele din cinematograful dominant. Iar unii dintre ei au încercat să îmbine recursul la emoție al narațiunii cu forma conceptuală și reflexivă a cinemaului structural.

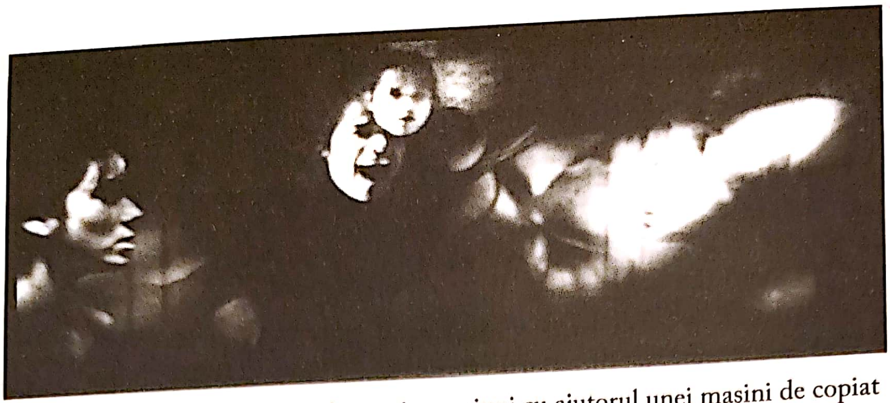
O cale de a absorbi narativitatea a fost aceea de a revizui filme convenționale în moduri care să le disloce. Peter Tscherkassky, un realizator structural austriac fascinat de opulența spectacolului hollywoodian, a dezmembrat un film horror realizat pe ecran lat. Supraimpresionând cadre din părți diferite ale filmului original, *Spațiu cosmic/ Outer Space* (1999) accentuează convențiile genului – inventând o nouă avalanșă de spirite care năpădesc asupra eroinei –, construind în același timp imagini abstracte, halucinatorii (**fig. 24.41**).

Omagii bizare aduse filmelor dominante pot fi regăsite și în opera canadianului Guy Maddin. Un cinefil pasionat, Maddin a îmbinat melodrama și fantasticul grotesc în *Povești din spitalul Gimli/ Tales from the Gimli Hospital* (1988), *Arhanghel/ Archangel* (1990) și

---

* Jonathan Walley, „The Material of Film and the Idea of Cinema: Contrasting Practices in Sixties and Seventies Avant-Garde Film“, *October* nr. 103 (iarnă 2003), p. 17.

** Anthony McCall, „Two Statements: *Line Describing a Cone*“, în *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism* (New York: New York University Press, 1978), p. 250.



**24.41.** *Spațiu cosmic*: realizând supraimpresiuni cu ajutorul unei mașini de copiat contact, luminate cu un indicator laser, Tscherkassky transformă filmul horror *Entitatea/ The Entity* (1982) într-o fantasmagorie.

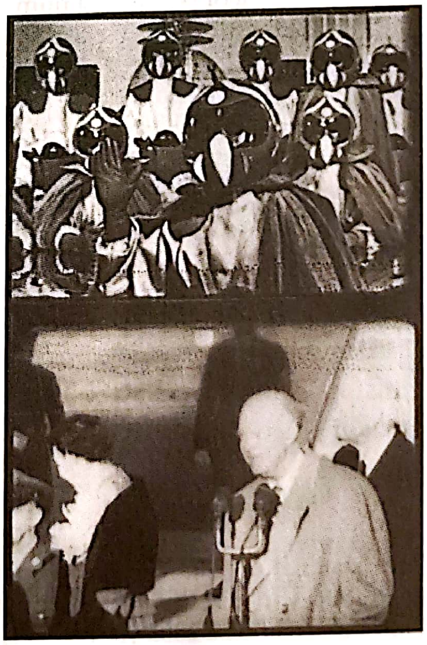
*Crepusculul nimfelor de gheață/ Twilight of the Ice Nymphs* (1997). Scurtmetrajul lui *Inima lumii/ The Heart of the World* (2000) spune povestea Annei, o specialistă în știință bolșevică ce studiază nucleul pământului. Maddin folosește imagini din buletine de știri, dar construiește, de asemenea, scenografii extravagante. *Inima lumii* parodiază filmele mute sovietice și germane, incluzând unghiuri înclinate, un montaj haotic, mașinării amintind de *Metropolis*, și, în tot acest timp, zgârie și supraexpune pelicula pentru a o face să evoce imaginile de arhivă (**fig. 24.42**).

Mai curând decât să dezmembreze un anumit film, un gen sau un stil, unii cineaști au răvășit întreaga cultură de masă pentru a construi narațiuni halucinatorii și digresive. În serialul lui Leslie Thornton *Peggy și Fred în Iad/ Peggy and Fred in Hell* (1983–2013), doi copii călătoresc prin America zilelor noastre, apartamentele ei dezolante și peisajele fiind înțesate de fragmente din filme clasice, din Vechiul Testament, din emisiuni radiofonice și din reclame difuzate la televizor.

Montarea unor frânturi de produse mass-media a fost inițiată de letriști și de Bruce Conner (vezi *Filmul experimental de compilație*, din Capitolul 21). Craig Baldwin le-a conferit însă un arc narativ în compilația paranoidă *Tribulație 99: Anomalii extraterestre sub America/ Tribulation 99: Alien Anomalies under America* (1992). Baldwin îmbină teorii ale conspirației, elemente științifico-fantastice și fantezii legate de trecerea în noul mileniu într-o istorie supermarket-tabloidă a lumii (**fig. 24.43**). O evoluție similară a genului s-a petrecut în URSS. Filmele satirice de compilație realizate de Igor și Gleb Aneinikov (*Tractoare/ Traktora*, 1987) ironizează clișeele realismului socialist în moduri care amintesc de acea versiune sovietică neoficială a artei pop intitulate „sots art".

Colajul de factură pop putea lua uneori și forma unei animații bazate pe decupaje. Lewis Klahr a feliat reviste și cărți de benzi desenate vechi pentru a construi fantasmagorii ale vieții mic-burgheze americane. Filmele lui Klahr sugerează narațiuni digresive și criptice. În *Altair* (1994) decupajele din reviste pentru femei ale anilor 1950 sugerează o plonjare în alcoolism. În *Centura faraonului/ The Pharaoh's Belt* (1993), luptători ninja se iau la trântă în apartamente din suburbii,

**24.42.** Scenografia geometrică din *Inima lumii* amintește de stilistica avangardelor europene ale anilor 1920.



**24.43.** *Tribulație 99*: într-o juxtapunere realizată în maniera tabloidelor, marțienii din centrul pământului îl salută pe președintele Eisenhower.

bebelușii mușcă din prăjituri, manechine și supereroi îl întâlnesc pe Gigantul Verde (**fig. color 24.11**).

Narațiunea s-a manifestat în alte moduri în opera mai multor cineaste. *Eu tu el ea/ Je tu il elle* (1974), al lui Chantal Akerman, urmărește peregrinările unei tinere. *Țărmul îndepărtat/ The Far Shore* (1976), realizat de Joyce Wieland, inserează personaje mitologice în biografia unei cunoscute pictorițe canadiene. Wieland a fost o artistă multimedia care s-a raportat la film ca la o extensie logică a interesului ei pentru pictură și pentru croitorie.

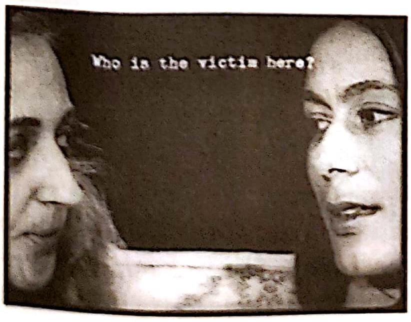
La fel, Yvonne Rainer s-a apropiat de film datorită dorinței ei de a înfățișa emoția în moduri mai directe decât o permitea dansul. Filmele ei *Viețile performerilor/ Lives of Performers* (1972), *Film despre o femeie care.../ Film about a Woman Who...* (1974) și *Kristina Talking Picture* (1976) sunt exemplare pentru direcția cunoscută sub titulatura de „New Talkies“ („Noile Filme Vorbite“), ce cuprindea filme care utilizau în abundență dialog și comentariu din afara câmpului vizual.

Filmele lui Rainer preiau subiecte familiare din melodramele hollywoodiene – aventuri amoroase, relații între femei și definirea sinelui prin intermediul amintirilor. Dar narațiunile ei rămân fragmentare și relațiile dintre personaje sunt vagi și chiar incoerente. Același personaj e jucat uneori de actori diferiți; o anumită voce nu poate fi atribuită unei persoane anume. Evenimentele dramatice se petrec în afara câmpului vizual, fiind prezentate la nivelul coloanei sonore sau prin intertitluri. Pe ecran vedem fotografii și naturi moarte, *performance*-uri și declamări recitative. Din când în când, câte un text îi chestionează în egală măsură pe spectatori și imaginea dinaintea lor (**fig. 24.44**).

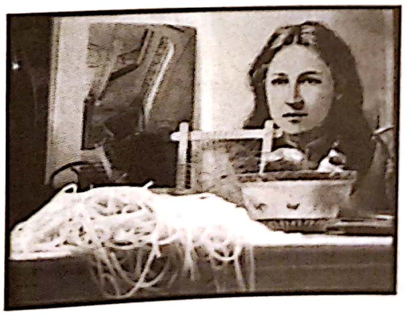
*Călătorii din Berlin/1971/ Journeys from Berlin/1971* (1980) exemplifică demersul artistic al lui Rainer. Filmul alternează mai multe linii narative: un text care se derulează pe ecran relatează tratamentul aplicat de Germania de Vest criminalilor politici; vederi de lungimi considerabile cu orașul alternează cu imagini aeriene cu Stonehenge sau cu Zidul Berlinului și cu imagini cu un bărbat și o femeie plimbându-se pe străzile orașului. Într-o serie de ședințe de psihanaliză, doctorul se transformă din femeie în bărbat și, apoi, într-un copil. Din când în când, camera se plimbă în interiorul unui șemineu plin de obiecte (printre care și o grămadă de spaghete) la care se face referire în alte părți ale filmului (**fig. 24.45**).

Noile narațiuni ale anilor 1970 au menținut o parte a rigurozității și a ludicului filmelor structurale. Cuplările întârziate între imagine și sunet din filmele lui Rainer (forțându-l pe spectator, de pildă, să-și amintească spaghetele atunci când sunt menționate de pacient) evocă procesele participative din *(nostalgia)* al lui Frampton. Impulsurile structurale au revenit, de asemenea, în filmele lui James Benning, unde narațiuni sumare se desfășoară în peisaje din Vestul Mijlociu al Americii, care se modifică treptat. Filmul lui *Boogie Woogie pe Sens Unic/ One Way Boogie Woogie* (1977) desfășoară motive cromatice și acțiuni abia perceptibile de-a lungul a 60 de planuri-secvență durând fiecare câte un minut (**fig. color 24.12**).

Poveștile răsar mai jucăuș în opera britanicului Peter Greenaway. Acesta a descoperit cu încântare narațiuni pândind în interiorul aproape fiecărui tipar structural – numere, culori și alfabeturi. Filmele sale, deși construite pe structuri categorice, se îndepărtează de minimalism; sunt împăiate cu anecdote excentrice și cu referințe oculte. Dacă *Lema lui Zorn* dispune alfabetul sub forma unei structuri nonnarative, în *Toți cei pe nume „Fall“/ The Falls* (1980), al lui Greenaway, ordinea alfabetică constituie baza unei anchete de trei ore despre o misterioasă problemă de sănătate publică ce afectează 92 de persoane al căror prenume începe cu sintagma „Fall“ (**fig. 24.46**). Pe măsură ce spectatorul încearcă să asambleze o poveste mai amplă pornind de la dosarele „Falls“-ilor, Greenway parodiază clișeele filmului experimental folosind imagini transferate în negativ sau în tot felul de tonuri, imagini derulate în buclă și cadre refotografiate cu apa clipocind.


Who is the victim here?

**24.44.** Textul chestionează imaginea în *Film despre o femeie care...*



**24.45.** Șemineul văzut ca peisaj și natură moartă în *Călătorii din Berlin/ 1971.*

bebelușii mușcă din prăjituri, manechine și supereroi îl întâlnesc pe Gigantul Verde (**fig. color 24.11**).

Narațiunea s-a manifestat în alte moduri în opera mai multor cineaste. *Eu tu el ea/ Je tu il elle* (1974), al lui Chantal Akerman, urmărește peregrinările unei tinere. *Țărmul îndepărtat/ The Far Shore* (1976), realizat de Joyce Wieland, inserează personaje mitologice în biografia unei cunoscute pictorițe canadiene. Wieland a fost o artistă multimedia care s-a raportat la film ca la o extensie logică a interesului ei pentru pictură și pentru croitorie.

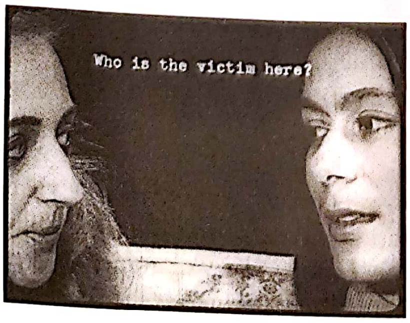
La fel, Yvonne Rainer s-a apropiat de film datorită dorinței ei de a înfățișa emoția în moduri mai directe decât o permitea dansul. Filmele ei *Viețile performerilor/ Lives of Performers* (1972), *Film despre o femeie care…/ Film about a Woman Who…* (1974) și *Kristina Talking Picture* (1976) sunt exemplare pentru direcția cunoscută sub titulatura de „New Talkies" („Noile Filme Vorbite"), ce cuprindea filme care utilizau în abundență dialog și comentariu din afara câmpului vizual.

Filmele lui Rainer preiau subiecte familiare din melodramele hollywoodiene – aventuri amoroase, relații între femei și definirea sinelui prin intermediul amintirilor. Dar narațiunile ei rămân fragmentare și relațiile dintre personaje sunt vagi și chiar incoerente. Același personaj e jucat uneori de actori diferiți; o anumită voce nu poate fi atribuită unei persoane anume. Evenimentele dramatice se petrec în afara câmpului vizual, fiind prezentate la nivelul coloanei sonore sau prin intertitluri. Pe ecran vedem fotografii și naturi moarte, *performance*-uri și declamări recitative. Din când în când, câte un text îi chestionează în egală măsură pe spectatori și imaginea dinaintea lor (**fig. 24.44**).

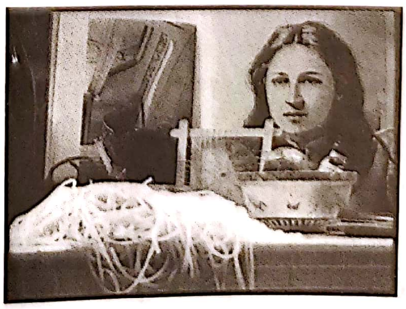
*Călătorii din Berlin/1971/ Journeys from Berlin/1971* (1980) exemplifică demersul artistic al lui Rainer. Filmul alternează mai multe linii narative: un text care se derulează pe ecran relatează tratamentul aplicat de Germania de Vest criminalilor politici; vederi de lungimi considerabile cu orașul alternează cu imagini aeriene cu Stonehenge sau cu Zidul Berlinului și cu imagini cu un bărbat și o femeie plimbându-se pe străzile orașului. Într-o serie de ședințe de psihanaliză, doctorul se transformă din femeie în bărbat și, apoi, într-un copil. Din când în când, camera se plimbă în interiorul unui șemineu plin de obiecte (printre care și o grămadă de spaghete) la care se face referire în alte părți ale filmului (**fig. 24.45**).

Noile narațiuni ale anilor 1970 au menținut o parte a rigurozității și a ludicului filmelor structurale. Cuplările întârziate între imagine și sunet din filmele lui Rainer (forțându-l pe spectator, de pildă, să-și amintească spaghetele atunci când sunt menționate de pacient) evocă procesele participative din *(nostalgia)* al lui Frampton. Impulsurile structurale au revenit, de asemenea, în filmele lui James Benning, unde narațiuni sumare se desfășoară în peisaje din Vestul Mijlociu al Americii, care se modifică treptat. Filmul lui *Boogie Woogie pe Sens Unic/ One Way Boogie Woogie* (1977) desfășoară motive cromatice și acțiuni abia perceptibile de-a lungul a 60 de planuri-secvență durând fiecare câte un minut (**fig. color 24.12**).

Poveștile răsar mai jucăuș în opera britanicului Peter Greenaway. Acesta a descoperit cu încântare narațiuni pândind în interiorul aproape fiecărui tipar structural – numere, culori și alfabeturi. Filmele sale, deși construite pe structuri categorice, se îndepărtează de minimalism; sunt împăiate cu anecdote excentrice și cu referințe oculte. Dacă *Lema lui Zorn* dispune alfabetul sub forma unei structuri nonnarative, în *Toți cei pe nume „Fall"/ The Falls* (1980), al lui Greenaway, ordinea alfabetică constituie baza unei anchete de trei ore despre o misterioasă problemă de sănătate publică ce afectează 92 de persoane al căror prenume începe cu sintagma „Fall" (**fig. 24.46**). Pe măsură ce spectatorul încearcă să asambleze o poveste mai amplă pornind de la dosarele „Falls"-ilor, Greenway parodiază clișeele filmului experimental folosind imagini transferate în negativ sau în tot felul de tonuri, imagini derulate în buclă și cadre refotografiate cu apa clipocind.


Who is the victim here?

**24.44.** Textul chestionează imaginea în *Film despre o femeie care…*



**24.45.** Șemineul văzut ca peisaj și natură moartă în *Călătorii din Berlin/ 1971*.

**24.46.** Casa lui Constance Fallaburr, în apropierea aeroportului din Zürich (*Toți cei pe nume „Fall“*).

**Punk și *No Wave*** Cea mai abrazivă alternativă la filmul structural s-a născut dintr-o insistență înnoită asupra emoției brute în artă. În anii 1970, genul punk a devenit o forță pe piața muzicală, iar neoexpresionismul și arta graffiti s-au remarcat ca noi tendințe în lumea picturii. Narațiuni rugoase și viscerale filmate pe Super 8 au început să-și facă simțită prezența în cluburile, în barurile și în cabaretele din Manhattan. *Avea deja arma ei/ She Had Her Gun Already* (1978), al lui Vivienne Dick, descrie relația sadică dintre o femeie agresivă și partenerul ei indiferent. În *Cutia neagră/ The Black Box* (1979), al cuplului Scott și Beth B, huligani misterioși răpesc și torturează un tânăr. Publicul e, la rândul său, agresat atunci când luminile cinematografului sunt aprinse și închise rapid în sincron cu razele de tortură ale „cutiei negre“.

Respingând majoritatea modelelor avangardiste ale momentului, cineaștii punk și *no wave* au recuperat idei din filmele de serie B, din filmele *exploitation*, din filmele noir și din cele pornografice. Introducerea de către firma Kodak, în 1974, a peliculei Super 8 cu sunet sincronizat le-a permis regizorilor să realizeze secvențe lungi de dialog și să adauge filmelor un bâzâit de microfon menit să răzuiască nervii spectatorilor atunci când era amplificat de sistemele de sonorizare ale cluburilor.

Mișcări cu iz punk au apărut și în afara Statelor Unite ale Americii. În Japonia, elevii de colegiu și de liceu au realizat pe Super 8 filme cu înclinații noir, impregnate de spiritul punk și care preluau adesea idei din violentele benzi desenate *manga*. În lungmetrajul lui Masashi Yamamoto, *Carnavalul nopții/ Yami no kânibaru,* un interpret de rock hoinărește prin districtul Shinjuku din Tokio descoperind partea urâtă, terifiantă a vieții de noapte a orașului. *Inimă bătând în întuneric/ Yami utsu shinzô* (1982) prezintă povestea unor tineri care își petrec noaptea făcând sex, acțiune întreruptă de un flashback misterios și de scene fantastice; în unele dintre ele, ea și-l imaginează pe băiat transformat într-o altă femeie. Un festival anual sponsorizat de o revistă de muzică pop din Tokio îi încuraja pe tinerii cineaști să realizeze filme experimentale, următoarele proiecte ale câștigătorilor fiind apoi susținute de producătorii din industrie.

În URSS, cineaștii punk filmau pe peliculă de 16 mm în afara culturii cinematografice oficiale a anilor 1980. Odată cu noile politici liberale ale lui Gorbaciov, acest cinema *underground* a ieșit la suprafață. Multe dintre produsele sale, strâns legate de mișcarea rock'n'roll sovietică, erau dure, haotice și obscene – în maniera culturii punk americane. Evgheni Iufit a inițiat ceea ce el numea „necro-realism“ prin filme despre degenerare, moarte și absurd, realizate într-un stil frenetic și plin de asperități.

Prin brutalitatea sa intensă, tendința punk și *no wave* a fost un semn suplimentar al revenirii la narațiune a avangardelor. Un alt indiciu a fost un interes sfidător arătat pornografiei, criticată pentru denaturarea reprezentării sexualității feminine, dar celebrată, în același timp, ca o sursă subversivă a plăcerii. Filmul *Seducție: femeia brutală/ Verführung: Die grausame Frau* (Germania de Vest, 1983) realizat de Elfi Mikesch și de Monika Treut, cu tablourile sale sadomasochiste; *Între/ Between* (Germania de Vest, 1989), al Claudiei Schillinger, cu fanteziile sale despre *bondage* și masturbare; *Mortul/ The Deadman* (SUA, 1989), realizat de Peggy Ahwesh și de Keith Sanbord – toate au reprezentat gesturi sfidătoare în direcția spectatorilor filmelor dominante și a gusturilor pentru avangardele pretențioase. Warhol, care a influențat deopotrivă filmul *underground*, structural și punk, poate fi considerat și un precursor al acestei direcții agresiv-erotice.

**Modernismul politic, feminismul și narațiunile subculturilor** În anii 1970, devotamentul față de modernismul politic a început să pălească în rândul realizatorilor de filme de artă, dar a câștigat teren printre cineaștii experimentali (teren pe care nu l-a mai pierdut niciodată).

O tendință timpurie a căutat să critice ideologiile dintr-o perspectivă influențată de teoriile de film contemporane. Inspirați de Godard, de Straub și Huillet (vezi *Tânărul Cinema German*, din Capitolul 20), cineaștii au adoptat un stil vizual minimalist și au construit un comentariu narativ extins pentru a critica puterea politică a mediilor vizuale și a altor sisteme semantice. Un exemplu timpuriu influent a fost *Enigmele sfinxului/ Riddles of the Sphinx* (Marea Britanie, 1977), realizat de Laura Mulvey și de Peter Wollen, care întrerupe povestea vieții cotidiene a unei femei contemporane cu imagini vechi, cu filmări ale unui joc electronic și cu prelegeri despre teoria psihanalitică.

În același spirit, *Thriller* (Marea Britanie, 1979), al lui Sally Potter, citează narațiunea clasică pentru a o demantela: Mimi, protagonista operei *Boema* a lui Puccini, își investighează propria moarte. Această intrigă paradoxală se derulează ca o explorare a modului în care identitățile femeilor au fost definite, de-a lungul istoriei, de limbaj și de o imagistică convențională. *Thriller* abordează fundamentele ideologice ale miturilor și ale operelor de artă clasice (**fig. 24.47**). Potter a realizat ulterior filme narative mai convenționale, dar ele și-au păstrat legăturile cu narațiunea politică și cu tehnicile experimentale; dialogul din *Da/ Yes* (2004) e redat sub formă de rime.

Filmul politic post-1968 postula că „personalul e politic". La mijlocul anilor 1970, multe realizatoare feministe găseau implicații politice pe tărâmul filmului „personal" de avangardă. Acestea preluau tehnici ale filmelor lirice și structurale pentru a revela spațiul domestic din perspectiva imaginației și memoriei feminine. Calea a fost deschisă de canadianca Joyce Wieland, cu filmele *Cămașa de apă/ Water Sark* (1965) și *Colorare manuală/ Hand Tinting* (1967) și de cineasta germană Dore O. Nekes (**fig. 24.48**).

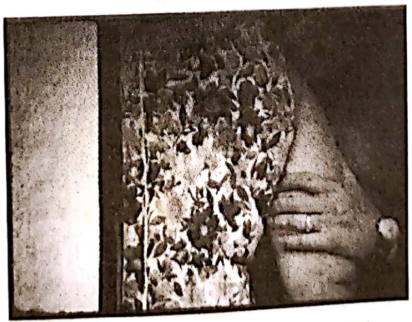
Michelle Citron (*Ritual fiică/ Daughter Rite*, 1978) și Marjorie Keller (*Fiicele haosului/ Daughters of Chaos*, 1980) au remontat filmările de familie ale părinților lor pentru a descoperi cum se articulează rolurile și atitudinile feminine în cadrul vieții de familie (**fig. 24.49**). Aceste filme au redefinit cinemaul liric brakhagean. În loc să însemne siguranță și inspirație artistică, spațiul intim al casei creează adesea anxietate, suferință și oprimare. Autoexprimarea spontană din *Anticiparea nopții/ Anticipation of the Night* (vezi *Al doilea deceniu postbelic: Stan Brakhage*, din Capitolul 21) e înlocuită de sugestia că o anumită conștiință a sinelui se construiește prin intermediul proceselor sociale.

În anii 1980, s-a coagulat o mișcare de avangardă feministă distinctivă care îmbrățișa narativitatea pentru a surprinde experiența femeilor, potențând-o cu ajutorul unor tehnici inspirate de tradiția cinematografului experimental. În filmul lui Lizzie Borden, *Născută în flăcări/ Born in Flames* (1983), elemente de punk feminist se întrepătrund cu muzica rap pentru a portretiza gherile formate din femei într-o societate viitoare unită în lupta împotriva guvernului (**fig. 24.50**). Printr-un mix similar de stiluri, *cronic/ chronic* (1996) al lui Jennifer Todd Reeves descrie motivele automutilării unei fete. Filmul ei *Atunci când am ucis/ The Time We Killed* (2004) intercalează cadre cu o femeie retrasă în apartamentul ei cu fantezii și flashbackuri incluzând imagini ale atacurilor Turnurilor Gemene din New York și ale invaziei din Irak.

Avangarda cultivase de multă vreme teme LGBTQ+. În anii 1970 și 1980, pe măsură ce activiștii chestionau în mod deschis societatea heterosexuală (vezi Capitolul 23), cineaștii au realizat mult mai pe șleau opere cu tematică homosexuală. Vest-germanul Rosa von Praunheim a realizat o serie de filme militante cvasi-underground, începând cu *Nu homosexualul e pervers, ci societatea în care trăiește/ Nicht der Homosexuelle ist pervers, sondern die Situation, in der er lebt* (1971), care sondează viața homosexualilor newyorkezi.

Cea mai cunoscută dintre toate a fost opera lui Derek Jarman, un pictor și scenograf englez. Scurtmetrajele acestuia realizate pe Super 8 amintesc de Brakhage prin mișcările nervoase ale camerei și de

**24.47.** Mimi/Musetta întâlnește o altă Mimi în *Thriller*, al lui Sally Potter.



**24.48.** Portretul de familie ca tablou sufocant în *Lawale* (Germania de Vest 1969, Dore O.).

**24.49.** *Fiicele haosului*: fete apărând împreună într-un cadru de familie (*home movie*).

Warhol prin raportarea indiferentă la corpurile masculine. *Sebastian/ Sebastiane* (1976), primul lungmetraj al lui Jarman, își plasează acțiunea în epoca Imperiului Roman, iar dialogurile sunt rostite (și subtitrate) în limba latină. Intriga sa foarte laxă descrie detalii ale vieții unui soldat creștin martirizat în cele din urmă din cauză că rezistă avansurilor sexuale ale unui ofițer și pentru că refuză să lupte în virtutea valorilor lui pacifiste (**fig. 24.51**). Jarman a continuat să realizeze filme de artă pe subiecte *gay*, precum *Caravaggio* (1986) și *Edward II* (1991) sau minimalistul *Blue* (1993), care prezintă un ecran strălucitor colorat într-o singură nuanță de albastru și acompaniat de vocea din *off* a cineastului ajuns aproape orb.

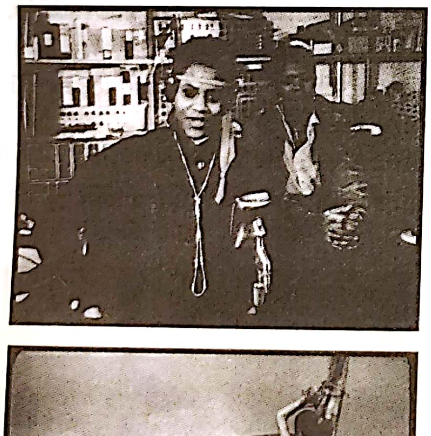
Jarman a fost o influență importantă pentru Noul Cinema Queer (New Queer Cinema), care a apărut în mai multe țări concomitent și și-a găsit o platformă de expunere internațională în New York Lesbian and Gay Experimental Film Festival, fondat în 1987. Numeroase cineaste feministe au pus bazele cinemaului lesbian și bisexual. Barbara Hammer, Abigail Child și Su Friedrich s-au inspirat atât din tehnicile structurale, ale noii narativități și ale mișcării punk, cât și din imagistica telenovelelor și a filmelor noir, pentru a prezenta povești centrate pe traume din copilărie și pe dorințe sexuale (**fig. 24.52**).

Unii cineaști de culoare au realizat, de asemenea, filme experimentale. În Londra, Sankofa Film and Video Collective (Colectivul Sankofa) și alte grupări artistice au abordat teme relevante pentru persoanele de culoare din Marea Britanie, absorbind în același timp elemente avangardiste. *Visând râuri/ Dreaming Rivers* (1988), al Martinei Attile, prezentând viziunile de pe patul de moarte ale unei femei care emigrase la Londra din Indiile de Vest, are un precedent în filmele-transă ale Mayei Deren. *În căutarea lui Langston/ Looking for Langston* (Marea Britanie, 1989), al lui Isaac Julien, a deschis calea unei serii de biografii ale unor artiști, conținând imagini care aminteau de Cocteau. După anii 1990, mulți cineaști aparținând minorităților au aplicat forme de critică socială documentarelor și operelor lor video realizate pentru galeriile de artă.

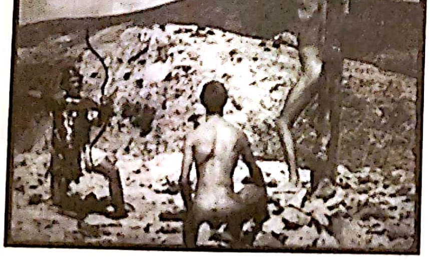
## Hibridizări noi

Cinematograful de avangardă și cel documentar s-au hibridizat încă din anii 1920 și au continuat să o facă și ulterior. Precum alte tendințe, fuziunea cu documentarul le impunea adesea cineaștilor experimentali să spună povești.

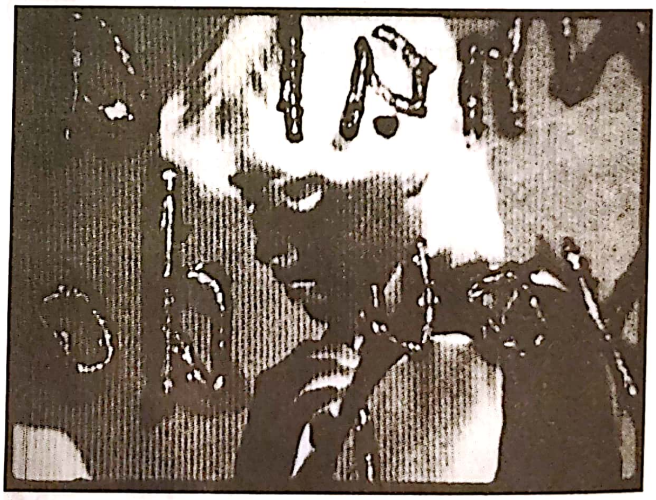
Pentru un tânăr fotograf din Amsterdam, Johan van der Keuken, principiile documentarului direct au echivalat cu o eliberare, dar l-au și nemulțumit din cauză că minimizau preocupările formale. În numeroasele filme pe care le-a realizat, van der Keuken a încercat să găsească un echilibru între autenticitatea fotografică și inovarea la nivelul stilisticii și structurii. *Copil orb/ Blind kind* (1964) este, deopotrivă, o descriere a modului în care un băiat nevăzător își face drum



**24.50.** *Născută în flăcări*: post de radio *underground* unde DJ-ița activistă incită la revoltă.



**24.51.** *Sebastian* propune o versiune homoerotică a martiriului sfântului.



**24.52.** Imaginile cu mască, prezentate în buclă, ale filmului structural, intertitlurile folosite de filmele „Noului Film Vorbit“ pentru a nara acțiunea și zgârieturile realizate manual direct pe peliculă amintind de Brakhage evocă vise și o furie feministă încărcată sexual în *Ușurel pe râu în jos/ Gently Down the Stream* (1981), al lui Su Friedrich.

## RUPEREA LEGĂTURII CU FOTOGRAFIA: DOCUMENTARUL DE ANIMAȚIE

Nu doar impulsurile experimentale s-au îmbinat cu documentarul, ci și animația. De-a lungul timpului, documentarele au apelat la animație în primul rând pentru ilustrarea rapidă a unor hărți și grafice. Animația ar putea să pară incapabilă să capteze realitatea așa cum o fac filmele convenționale. Cu toate acestea, cineaștii au căutat modalități în care ea poate reprezenta oamenii și activitățile lor.

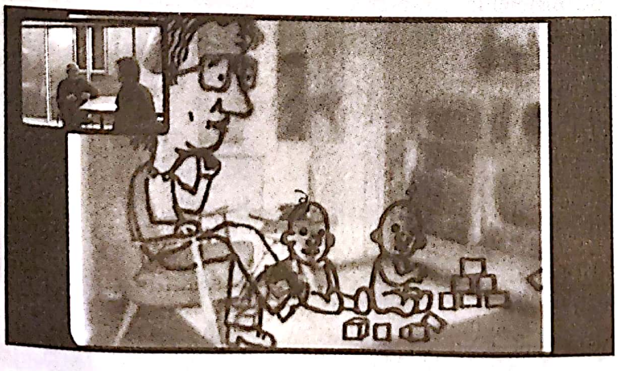
O variantă la îndemână a fost aceea de a lăsa animația să ilustreze o conversație înregistrată. În *Pasărea lunii/ Moonbird* (1959) și în alte filme, John și Faith Hubley au animat povestirile copiilor lor. Pentru *Cei răpiți/ Abductees* (1995), Paul Vester a recrutat animatori cu stiluri extrem de diferite pentru a exprima vizual mărturiile unor oameni care susțin că au fost răpiți de extratereștri. În *Gramatica instinctului/ Is the Man Who Is Tall Happy?* (2013), mâzgălituri flamboaiante decorează interviul lui Michel Gondry cu Noam Chomsky, cei doi fiind, la rândul lor, reprezentați sub formă animată (**fig. 24.53**). Animația 3D mai elaborată a fost utilizată într-o situație similară în *Ryan* (2004), al lui Chris Landreth. Un interviu cu un pionier al animației canadiene rămas fără adăpost e redat prin intermediul unor imagini generate pe computer (CGI), ramolitul, dar încă exuberantul Ryan apărând scobit în desene (**fig. color 24.13**).

Uneori animația a fost folosită pentru a arăta ceva ce nu a fost niciodată filmat sau ceva ce nu a putut fi filmat. *Din memorie/ Drawn from Memory* (1991) e o rememorare a copilăriei petrecute de protagonistul Paul Fierlinger în timpul celui de-Al Doilea Război Mondial. *Tigroaica catifelată/ Velvet Tigress* (2001) utilizează pixilație, decupaje, animație desenată manual și compoziții realizate digital pentru a ilustra o crimă petrecută în 1931 și felul în care a fost aceasta mușamalizată.

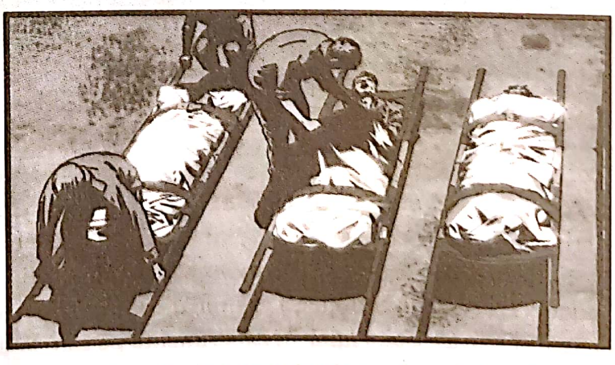
Ari Folman a realizat *Vals cu Bașir/ Vals Im Bashir* (2008) pentru a-și reda propriul zbucium interior provocat de încercarea de a rememora experiențe din infanteria israeliană în timpul războiului din Liban. Filmul alternează între scene cu viața acestuia din prezent, intervievând și alți oameni care fuseseră în Beirut în timpul unui masacru, cu scene care reconstituie evenimente din trecut cărora le-a fost martor (**fig. 24.54**). Vina resimțită de Folman îl împinge să construiască un soi de investigație care a devenit un punct comun al documentarelor convenționale.

*Viața ca un desen animat/ Life, Animated* (2016) apelează la animație pentru a sugera imaginația unei persoane. Owen, fiul afectat de autism al lui Ron Suskind, fusese ajutat de animațiile Disney să relaționeze cu alții. Așa că Suskind le introduce în filmul său, adăugând noi secvențe animate pentru a ilustra percepția lui Owen asupra lumii. Prin contrast, vacarmul mediatic al unei crime în masă din 1966 a fost distilat în forme emoționante în *Turn/ Tower* (2016), al lui Keith Maitland. Maitland a folosit formatul sintetic pentru a urmări progresia agonizantă a unei situații în care un lunetist a luat ostatici mai mulți oameni într-un campus din Texas. În film sunt incluse interviuri, imagini de arhivă și contemporane și chiar înscenări. Dar cu ajutorul rotoscopiei digitale, Maitland redă evenimentele și reacțiile supraviețuitorilor în imagini stilizate (**fig. 24.55**). Rezultatul animat e mai emoționant decât filmările pe 16 mm surprinse pe furiș la locul evenimentului în timpul derulării acțiunilor.

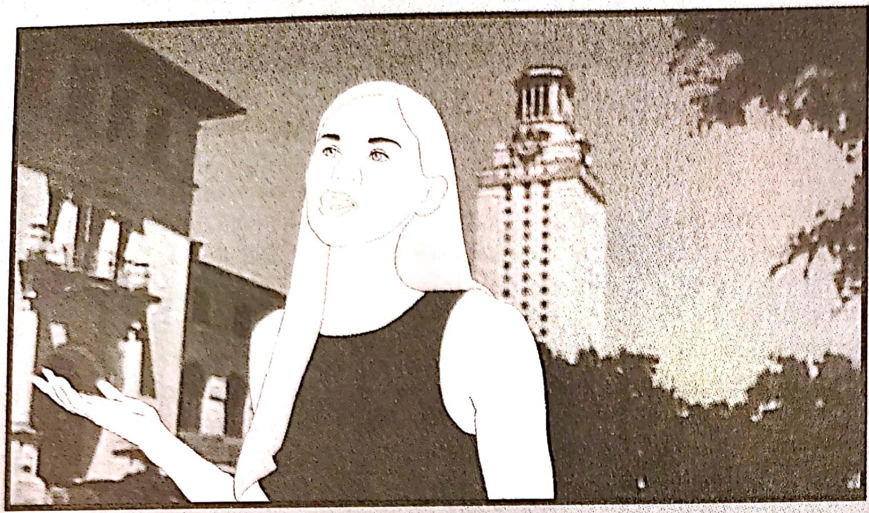
După Flaherty, documentariștii au depășit etapa simplei captări a realității. Cei care s-au bazat pe animație îi urmează pe Vertov, pe Ruttmann, pe Humphrey Jennings și pe mulți alții în încercarea, prin toate mijloacele posibile, de a interpreta creativ evenimentele din lumea noastră.



**24.53.** Un interviu animat cu Noam Chomsky (*Gramatica instinctului*).



**24.54.** *Vals cu Bașir*: consecințele sumbre ale luptei.



**24.55.** Mărturia unui martor ocular e reconstituită prin rotoscopie digitală pe baza filmărilor originale în *Turn*.

prin viață și o asamblare de sunete care redă percepția auditivă a acestuia. *Patru pereți/ Vier muren* (1965) tratează o problemă a crizei de locuințe ca pe un studiu de design vizual aglomerat.

În anii 1970, van der Keuken și-a lărgit viziunea și a realizat filme ample despre muncitori din întreaga lume. „Trilogia Nord-Sud“ (1972–1974) juxtapune lucrători din Lumea a Treia cu unii din Europa, trasând asemănări și deosebiri prin intermediul compoziției și al efectelor sonore. Multe cadre au frumusețea abstractă a picturilor, precum cel în care minerii bolivieni sunt prezentați înghesuiți în cabina unui lift (**fig. color 24.14**). Energicul van der Keuken a realizat în egală măsură reportaje convenționale și filme-eseu meditative amintind de cele ale lui Chris Marker (vezi *Franța: Documentarele de autor*, din Capitolul 21). *Amsterdam, sat global/ Amsterdam Global Village* (1997) e o vastă simfonie a orașului, arătând cum este conectat orașul la colțuri ale lumii aflate la distanțe mari.

Cineastul danez Jørgen Leth a fost, de asemenea, preocupat să găsească modalități de fuziune a impulsului documentarist cu estetici ale avangardelor. A filmat hipioți în Nepal, o călătorie în China, spectacole de dans, evenimente sportive – în special, cicliste –, abordând multe dintre aceste proiecte într-un registru poetic. La cealaltă extremă, a examinat comportamente cotidiene ale oamenilor în experimente pe care le-a catalogat drept „antropologice“. *Ființa umană perfectă/ Der perfekte menneske* (1967) plasează un bărbat și o femeie îmbrăcați formal într-un spațiu vid alb și îi invită să facă acțiuni banale – să se îmbrace, să mănânce, să cadă. Vocea din afara câmpului vizual a naratorului descrie în cei mai simpli termeni ceea ce vedem, de parcă am fi copii sau marțieni (**fig. 24.56**). În *Viață în Danemarca/ Livet i Danmark* (1972) oamenii își pun în scenă propria rutină zilnică într-un spațiu negru straniu. „Sunt foarte interesat“, admitea Leth, „să transform banalul în exotic.“*

Leth a devenit cunoscut târziu, grație colaborării cu Lars von Trier la *Cele cinci obstrucții/ De fem benspænd* (2003) (vezi *Exportul filmelor de gen și de artă*, din Capitolul 29). Proiectul a fost o nouă fuziune incitantă a filmului experimental cu documentarul. La început, von Trier îl provoacă pe Leth să facă cinci noi versiuni ale *Ființei umane perfecte*, urmând reguli stabilite de el. Într-o versiune, fiecare cadru trebuie să aibă o secundă; alta trebuie să fie filmată în cel mai sărac loc din lume (**fig. color 24.15**). Răspunsurile ingenioase ale lui Leth la „obstrucțiile“ lui von Trier demonstrează că limitările arbitrare pot stimula creativitatea atât în filmele documentare, cât și în cele experimentale.

La fel de stricte au fost și filmele de familie ale lui Liu Jiayin despre părinții ei. În *Pielării/ Niu pi* (China, 2005) documentează meșteșugul tatălui ei în domeniul pielăriei, abstractizând imaginile prin intermediul unei măști pentru ecran lat realizate manual din hârtie colorată. *Pielării II/ Niupi er* (2009) formalizează rutina domestică a gătirii colțunașilor (**fig. 24.57**). O structură spațială riguroasă lasă loc unor momente de intimitate și unor povești despre afacerea falimentară a familiei. *Doi ani pe mare/ Two Years at Sea* (Marea Britanie, 2011), al lui Ben Rivers, folosește, de asemenea, geometria furnizată de ecranul lat, construind cadre foarte largi și având o coloană sonoră lipsită de replici pentru a transforma portretul unui pustnic de la țară într-un exercițiu de abstractizare a spațiului și timpului.

---

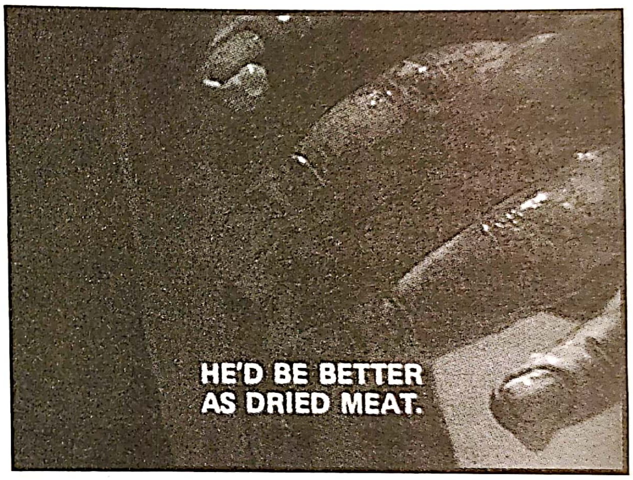
* În „Jørgen Leth“, Mette Hjort și Ib Bondebjerg, *The Danish Directors: Dialogues on a Contemporary National Cinema* (Bristol: Intellect, 2001), p. 63.

În această perioadă, cineaștii au combinat impulsuri etnografice cu tehnici experimentale. În *Fabrica de fructe artificiale/ Fake Fruit Factory* (1986), Chick Strand se bazează pe cadre foarte apropiate ale mâinilor femeilor care confecționează fructe artificiale, exprimând impresii rapide ale felului în care resimt acestea sarcinile de lucru (**fig. 24.58**). *Pâinea noastră cea de toate zilele/ Unser täglich Brot* (2005), al lui Nikolaus Geyrhalter, folosește imagini plane și frontale amintind de filmul structural, pentru a documenta ferme industriale din întreaga lume (**fig. color 24.16**). Etnografia s-a apropiat de spațiul intim în *Limbi dezlegate/ Tongues Untied* (1996) al lui Marlon Riggs. Cumva în spiritul Mayei Deren din *Ritual în timp transfigurat/ Ritual in Transfigured Time* (vezi *Primul deceniu postbelic: Maya Deren*, din Capitolul 21), cineastul a umplut ecranul cu scene jucate ilustrând ritualurile sociale ale bărbaților afro-americani homosexuali (**fig. 24.59**). Riggs a reorganizat formatul documentarului de sinteză scriind cu atenție comentariul livrat de diverși bărbați și de coruri de voci din afara câmpului vizual.

**24.56.** „Privește“, spune naratorul cu falsă naivitate, „acum stă întinsă pe jos. Cum stă pe jos? Așa. Aici e ființa umană perfectă când stă întinsă pe jos“ (*Ființa umană perfectă*).

**24.57.** În *Pielării II*, compoziții riguros construite se succedă în direcția acelor de ceasornic, de-a lungul mesei, și creează micropeisaje ale ustensilelor și gesturilor.

Având preocupări similare, Laboratorul Etnografic Senzorial (The Sensory Ethnography Lab) al Universității Harvard a devenit un centru al documentarului experimental. *Manakamana* (2013) amintește de blocurile temporale din filmele structurale: cadre



**24.58.** *Fabrica de fructe artificiale* transpune uneori dialogul din afara câmpului vizual prin texte imprimate pe ecran, dar face puține eforturi să individualizeze muncitoarele în maniera documentarelor standard.

Medusa-Snap!

**24.59.** O secvență din *Limbi dezlegate* ilustrează modul de comunicare prin pocnitura degetelor în rândul bărbaților homosexuali afro-americani.

foarte largi îi surprind pe pasagerii unei telecabine în drum spre un templu hindus, peisajul vast din spatele lor modificându-se gradual.

Cel mai incitant și mai derutant proiect al Laboratorului a fost *Leviatan/ Leviathan* (2012). În locul unei relatări îngrijite despre pescarii de pe un vas britanic, filmul evocă halucinațiile amețitoare anunțate pe generic: „Adâncurile se agită ca un cazan în flăcări". Folosind camere GoPro digitale prinse de capetele lor, cineaștii Lucien Castaing-Taylor și Véréna Paravel au încercat să țină pasul cu munca în mările întunecate și agitate. Au fixat camerele de punți soioase și le-au coborât sub apă. Această tactică totalizatoare a imortalizat perspective nemaivăzute, inclusiv imagini cu pescărușii rotindu-se în jurul năvoadelor pentru a scormoni după pești (**fig. color 24.17**). Acolo unde documentarele tradiționale își propun să comunice idei și emoții ordonate, „etnografia senzorială" a lui *Leviatan* prezintă un mod de viață periculos drept o experiență haotică și tactilă.

## Film, video și intrarea în muzee

După finalul anilor 1960 cineaștii au fost nevoiți să accepte mediile electronice puternice ale televiziunii, ale televiziunii prin cablu și casetelor video. Aceste presiuni au crescut odată cu dezvoltarea mediului digital și a internetului în anii 2000.

**Impactul casetelor video** Pentru documentariști trecerea la ecranul mic al televizorului s-a făcut fără mari probleme. Televiziunea a devenit o sursă de finanțare și o platformă de expunere importantă. Majoritatea documentarelor lui Wiseman, de pildă, au fost realizate pentru a fi inițial difuzate la televizor. Introducerea, în 1965, a *portapack*-urilor – camere cu casetoscop portabil cu bandă magnetică de 2,5cm (1 inch), apoi în 1971, a unora cu casete încorporate U-matic și bandă de 1,9 cm (3/4 inch) – a conferit filmărilor video flexibilitatea cinemaului direct. Sistemul U-matic a înlocuit cu rapiditate pelicula de 16 mm în transmiterea reportajelor televizate. În anii 2000 disponibilitatea camerelor ușoare a făcut ca filmarea în formatul digital să devină standardul universal.

Formatul video a stimulat piața documentarelor. Televiziunea prin cablu avea nevoie de ele, iar aparatele pentru uz privat apărute la finalul anilor 1970 au condus la creșterea cererii spectatorilor pentru filme de compilație și documentare utilitare. Caseta video, urmată de discul laser și de DVD au încurajat școlile, bibliotecile și companiile să colecționeze filme nonficționale. După anii 2000, odată cu viteza tot mai mare de transfer a datelor, internetul a început să ofere o selecție imensă de documentare, realizate deopotrivă de profesioniști și de amatori. Videoclipurile cu pisici și filmulețele cu farse aveau ceva din farmecul actualităților Lumière.

Ascensiunea formatului video a avut un efect mai complex asupra filmului experimental. În anii 1970, granițe destul de stricte au separat filmul de avangardă de arta video, cea din urmă fiind rezervată actelor performative și instalațiilor din galerii. La începutul anilor 1980, George Kuchar și cineaștii punk au adoptat formatul video atunci când casetele Beta și cele VHS au devenit accesibile pentru camerele de filmat.

Unii cineaști experimentali au rămas fideli formatului pe cale de dispariție Super 8, dar până la sfârșitul deceniului filmul de avangardă și arta video s-au apropiat considerabil. Festivalurile prezentau ambele tipuri de lucrări, cooperativele distribuiau opere în ambele formate și distribuitorii au transferat filmele clasice ale avangardei pe suporturi VHS și DVD, făcându-le accesibile unui public mai larg. Formatul video a împlinit visul lui Brakhage de a oferi unor spectatori obișnuiți posibilitatea să colecționeze filme experimentale pe care să le vadă acasă.

Cineaștii experimentali, confruntați cu întreruperea producției de peliculă Super 8 și cu costurile mari ale celei de 16 mm, s-au îndreptat tot mai mult spre formatul video. Filmul structural a continuat tradiția cinemaului pur, lansată în anii 1920 de Henri Chomette și de Germaine Dulac (vezi *Cinema pur*, din Capitolul 8), urmărind să expună „filmul ca film" – uneltele de bază și procedurile sale esențiale. Totuși, Michael Snow a remarcat în 1989 că „filmul ca film își trăiește ultimele clipe... Filmul va continua ca o reprezentare/reproducere video".*

La nivelul formei și stilului, cele două medii sunt strâns legate. Filmele bazate pe muzică ale unora dintre artiștii experimentali anunțaseră apariția videoclipurilor muzicale de mai târziu: *Ascendent în Scorpion/ Scorpio Rising*, al lui Kenneth Anger, a constituit un model timpuriu, în timp ce filmul *Mongoloid* (1978), realizat de Bruce Conner pentru grupul Devo, și *Engleză stricată: Trei cântece de Marianne Faithfull/ Broken English: Three Songs by Marianne Faithful* (1979) au indicat, la rândul lor, calea de urmat.

---

* *International Experimental Film Congress* (Toronto: Art Gallery of Ontario, 1989), p. 42.

Videoclipurile muzicale au împrumutat până în zilele noastre elemente din tradiția avangardei. *Reverie/ Daydreaming* (2016) al trupei Radiohead are ecouri în filmele-transă din anii 1940, în timp ce *Limonadă/ Lemonade* (2016) al artistei Beyonce amintește de căutările identitare ale Mayei Deren.

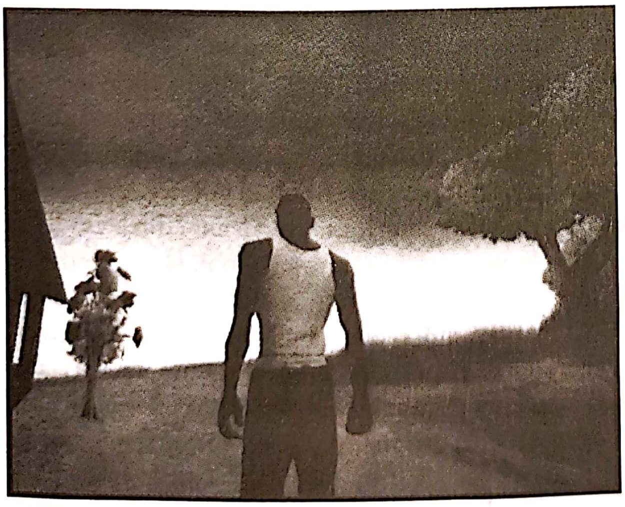
Începând cu anii 1980, realizatorii de filme documentare și experimentale au încorporat liber în operele lor materiale video și de televiziune. Înscenările stilizate din *Linia subțire albastră* trimit în egală măsură la reportajele cu „crime reale" și la înscenările lui Flaherty; *Otravă/ Poison* (1991), al lui Todd Haynes, citează nu doar *Artificii/ Fireworks* al lui Anger, *Cântec de dragoste/ Chant d'amour* al lui Genet și filmele noir, ci și telenovelele și programele de televiziune despre „mistere neelucidate". Un nou gen de film experimental a apărut când cineaștii au început să absoarbă și, uneori, să critice jocurile video (**fig. 24.60**). *Ea păpușă/ She Puppet* (2001), al lui Peggy Ahwesh, articulează un discurs feminist oferindu-i Larei Croft diferite roluri, inclusiv pe cel de victimă a abuzului domestic (**fig. color 24.18**).

Dincolo de filmarea în formate digitale, mulți oameni își postează realizările pe platforme online precum YouTube sau Vimeo. Mii de filme au fost realizate special pentru a fi distribuite pe internet. Ușurința montajului digital a generat o revărsare constantă de filme de compilație experimentale bazate pe estetica remixată a internetului. Unul dintre cele mai incitante a fost *Despre Oz Vrăjitorul/ Of Oz the Wizard* (2016), o versiune remontată a filmului clasic *Vrăjitorul din Oz/ The Wizard of Oz* care extrăgea fiecare cuvânt al dialogurilor din versiunea originală și reordona alfabetic cadrele corespunzătoare (**fig. 24.61**). Rezultatul nu doar că revelează cele mai utilizate cuvinte ale originalului, ci și construiește un ritm hipnotic particular.

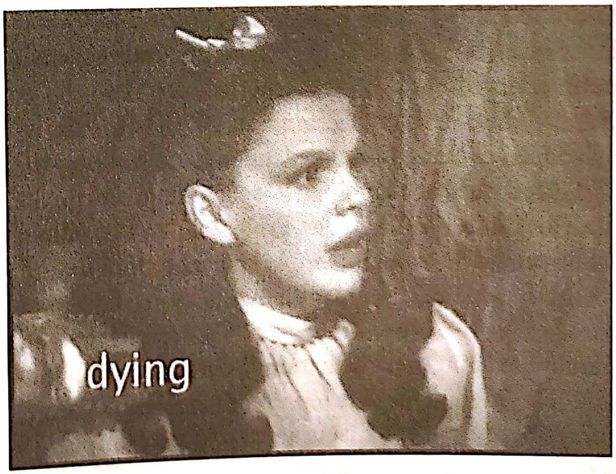
**Filme în muzee** Brakhage, Frampton și alți cineaști experimentali visaseră să se integreze în lumea artelor plastice. De ce nu ar putea cinematograful să atingă statutul onorabil al picturii și al sculpturii? De ce nu ar putea cineaștii să-și vândă operele așa cum o făceau pictorii? Abia în anii 1990 au început galeriile de artă să cultive filmele de avangardă, deși uneori le diferențiau de tradițiile cinematografului experimental.

Pe măsură ce curatorii au început să încorporeze mai multe fotografii și artă video în programele lor, muzeele au devenit spații multimedia. Tendința anilor 1990 spre „instalația de artă" a încurajat prezentarea, în cadrul unei aceeași expoziții, de picturi, fotografii, câmpuri acustice și imagini în mișcare pe teme similare. Instalația de artă a introdus paracinemaul în muzee, astfel că Anthony McCall a putut recrea *Linie descriind un con* sub forma unei ambianțe continue.

Lumea artei a început să îmbrățișeze opere construite din imagini în mișcare și din imagini proiectate, filmate deopotrivă pe peliculă și pe suporturi video. Aceste lucrări au expandat strategiile tradiționale ale avangardelor, oferind, în același timp, experiențe care nu ar fi putut fi obținute în situații tradiționale de vizionare a filmelor. Cineaștii structurali obișnuiau deja să proiecteze cu încetinitorul imagini *found footage*, dar lucrarea video a lui Douglas Gordon *Psycho 24 de ore/*



**24.60.** *Răscruce de drumuri/ Crossroad* (2005), de Phil Solomon și Mark LaPore, transformă jocul video *Grand Theft Auto* într-o experiență mai stranie și mai melancolică.



**24.61.** În *Despre Oz Vrăjitorul*, fiecare cuvânt este prezentat în ordinea cronologică a secvențelor originale în care e folosit, astfel că întregul film inițial e reconstituit sub formă de fragmente.

*24 Hour Psycho* (1993) a mers mult mai departe. Expandând filmul lui Hitchcock, *Psycho*, cadru cu cadru, pe durata unei zile întregi, Gordon pornea de la premisa că spectatorii se vor perinda prin fața instalației fără ca vreunul dintre ei să reușească să experimenteze întreaga operă.

Într-o galerie, un film făcea adesea parte dintr-un ansamblu multimedia. Pictorița britanică Tacita Dean i-a dedicat mai multe lucrări unui pilot de iahturi care eșuase în eforturile lui de a naviga în jurul lumii. Instalațiile ei au inclus hărți, grafice, picturi, fotografii, buletine de știri, filme făcute special pentru această ocazie, precum și aparate de proiecție confecționate de Dean însăși.

La fel, filmele lui Sharon Lockhart au împărțit spațiul muzeal cu fotografiile ei de format mare. În *Goshogaoka* (1997), șase cadre statice surprind eleve japoneze în timpul unor exerciții fizice, unele dintre ele foarte repetitive, altele mai puțin predictibile (**fig. color 24.19**). Cadrele largi ale lui Lockhart, încadraturile geometrice și atenția acordată unor detalii care se modifică gradual sunt tributare filmului structural, în special operei lui James Benning. Însă filmele lui Benning erau proiectate în festivaluri și în cadrul unor cursuri universitare, în timp ce *Goshogaoka* trebuia văzut în relație cu fotografiile lui Lockhart, care le prezentau pe atlete în poziții bizar de rigide inspirate de fotografiile din presa sportivă. Cele două medii vizuale sugerează concepte contrastante legate de timp și de mișcare.

Un alt favorit al galeriilor de artă a fost Matthew Barney. Cele cinci filme ale ciclului său intitulat *Cremaster* (1994–2002) propuneau narațiuni abordate în maniere captivante din punct de vedere vizual, amintind adesea de filmele horror (**fig. color 24.20**). Ele funcționau, de asemenea, ca alegorii ale unor episoade puțin cunoscute din istoria Americii, precum seria de crime comise de Gary Gilmore în 1976. Muzeele, iar nu cooperativele de film independente sau campusurile colegiilor, au fost principalele spații de proiecție ale filmelor din seria *Cremaster*. Proiecțiile au fost adesea acompaniate de expoziții ample care includeau desene, fotografii, sculpturi și chiar elemente de recuzită și de decor realizate pentru filme. Precum Lockhart și Dean, Barney a stabilit o rețea de motive personale ce străbăteau toate mediile, filmele reprezentând doar una dintre componentele unui discurs artistic mai amplu. În același timp, multe dintre artefactele seriei *Cremaster* s-au vândut ca lucrări de artă de sine stătătoare.

Deși filmele seriei *Cremaster* au fost proiectate în câteva săli de cinema, majoritatea filmelor artiștilor de galerie nu sunt proiectate în circuitul comercial și nici distribuite pe DVD. Caracterul lor exclusivist a atins noi culmi cu *Ceasul/ The Clock* (2010), realizat de Christian Marclay. Marclay și asistenții săi au căutat în filme cadre cu ceasuri pe care le-au înconjurat cu alte tipuri de imagini. Marclay a aranjat apoi în ordine cronologică toate cadrele cu ceasuri, oră cu oră și minut cu minut, pentru a reconstitui o zi întreagă. În proiecție, lucrarea video de 24 de ore e sincronizată cu ora locală, așa că *Ceasul* funcționează exact cum promite din titlu.

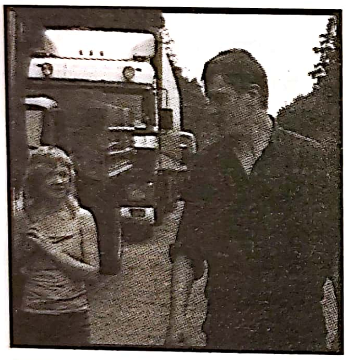
Marclay a realizat doar șase copii ale filmului și le-a pus în vânzare, fiecare costând în jur de o jumătate de milion de dolari. Proiecțiile au fost mereu foarte frecventate de public, deși mai nimeni nu se poate lăuda că a văzut filmul în întregime într-o singură sesiune de vizionare. Precum ciclul *Cremaster*, *Ceasul* a devenit un obiect de artă rar. Speranțele lui Brakhage și ale lui Frampton de a penetra templele artelor plastice au fost cel mai des îndeplinite de creatori deja consacrați pe scena galeriilor de artă.

Oricât de proaspete au părut aceste evoluții, ele continuau strategii stabilite anterior. *Ceasul* a fost o variantă nouă a filmelor de compilație construite după principiile asociative ale unor pionieri experimentali precum Joseph Cornell sau Bruce Conner. *Cremaster* a reluat narațiunile poetice și mitologice din opera Mayei Deren și a lui Kenneth Anger. *Leviatan* apela la mișcări de cameră similare cu cele din filmele lui Brakhage, deși în acest caz obiectivele erau detașate de ochiul cineastului. *Despre Oz Vrăjitorul* amintește de matricea alfabetică a lui Frampton din *Lema lui Zorn*. Mulți cineaști din anii 2000 și 2010 erau ignoranți cu privire la opera predecesorilor, dar lucrările lor se integrau într-o tradiție bogată și variată.

După finalul anilor 1960 și până în zilele noastre, realizatorii de documentare au explorat moduri diverse de analiză a societății, susținând anumite idei și făcând presiuni pentru schimbări politice. Unii dintre ei au îmbrățișat principiile cinemaului direct, în timp ce alții le-au adaptat unor nevoi noi. Unii au criticat convențiile documentarului, iar alții au realizat filme dedicate unui public mai larg. Cineaștii de avangardă au lansat experimentele riguroase ale filmului structural, mișcarea dominantă a perioadei. Dar alții s-au îndreptat spre formule narative, spre paracinema și spre critica socială. Într-un final, lucrările care îmbinau mai multe medii au ajuns să fie mai curând arătate în muzee decât în săli de proiecție. În toate aceste dimensiuni, documentarul și filmul experimental continuă să prospere.

## CAPITOLUL 25

# CINEMATOGRAFII NOI ȘI DEZVOLTĂRI NOI: EUROPA ȘI URSS DUPĂ ANII 1970



Redresarea industriei hollywoodiene din anii 1970 (vezi Capitolul 22) a avut un impact semnificativ asupra altor țări. *Blockbusterele* hollywoodiene au generat profituri pentru exploatanții locali, dar au reprezentat o amenințare pentru producția locală. Mai mult ca niciodată, problema a devenit competiția directă cu cea mai puternică industrie de film a lumii. Cum putea un cineast să atragă publicul local? Cum putea reuși un film să fie distribuit în alte țări?

De-a lungul Capitolelor 25, 26 și 27 vom întâlni cineaști din diferite țări care apelează la strategii similare. Unii dintre ei au căutat să realizeze filme de divertisment pentru un public larg local. Au încercat să imite filmele americane cu bugete mari și vedete faimoase. Ori s-au diferențiat de oferta hollywoodiană realizând filme care apelau la cultura națională. Această abordare mai fusese folosită în epoci anterioare, ca atunci când în Franța, Germania și URSS au apărut mișcări stilistice în anii 1920 (vezi Capitolele 4–6).

O altă opțiune a fost aceea de a depăși granițele naționale. Această strategie a fost în mod sistematic experimentată prin intermediul coproducțiilor, care deveniseră un loc comun în Europa de Vest încă din anii 1960 (vezi *Cooperare internațională,* din Capitolul 16). Filmele includeau vedete și membri ai echipei proveniți din mai multe țări și erau finanțate internațional, adesea prin subvenții guvernamentale, prin fonduri provenite de la Uniunea Europeană (UE) și de la corporații media.

În loc să țintească să acceadă la o piață pentru marele public, un proiect, indiferent dacă era sau nu o coproducție, aspira să ajungă în festivalurile de film și pe piața internațională a cinematografelor de artă. În acest fel talentele proaspete puteau atrage atenția pe piața globală. Pe măsură ce Noul Val

Francez și alte „noi valuri“ și „cinematografii tinere“ apăruseră în anii 1950 și 1960, tendințe paralele s-au manifestat în Germania, în URSS și în alte părți ale lumii după anii 1970.

În anii 1970 și 1980 aceste strategii au fost cele mai evidente în Europa de Vest. După 1989, națiunile eliberate de sub dominația sovietică au căutat să penetreze piața cinematografică internațională. URSS și Europa de Est, apropiindu-se de Vest, și-au însușit același set de opțiuni: căutarea succesului pe plan local și regional, realizarea unor imitații ale produselor hollywoodiene sau a unor filme cu o puternică savoare națională, sperând să acceadă astfel la festivaluri, și punerea în lumina reflectoarelor a unor cineaști originali mai tineri.

## EUROPA DE VEST

### Criză în industrie

La mijlocul anilor 1970, *boom*-ul postbelic al Europei se încheiase. În 1973, țările producătoare de țiței din Orientul Mijlociu au început să crească prețul petrolului. Acest „șoc al petrolului“ a provocat inflație, șomaj și o recesiune care a durat un deceniu. Din punct de vedere politic, farmecul partidelor de stânga s-a diminuat și mai multe guverne conservatoare au ajuns la putere. Deși stânga a avut unele victorii, cum ar fi alegerea în 1981 în funcția de președinte al Franței a socialistului François Mitterand, toate guvernele s-au confruntat cu inflație persistentă și cu recesiune. Chiar și regimurile de stânga au luat măsuri de austeritate, care le-au adus mai aproape de centru din punct de vedere politic. Cu toate acestea, în timpul aceleiași perioade dictaturile de dreapta din Spania, Grecia și Portugalia s-au încheiat și au fost introduse reforme democratice.

În timpul anilor 1980, economia Europei de Vest s-a stabilizat. Comunitatea Europeană a început să planifice o piață comună care, cu 320 de milioane de persoane, putea concura cu Statele Unite ale Americii și cu Japonia. Un consiliu european constituit în 1979 a început să ia în considerare posibilitatea formării unei „Europe Unice“. În 1994, Comunitatea Europeană a fost redenumită Uniunea Europeană, având 15 țări membre; în 2002, Euro a devenit moneda comună din cadrul organizației. În 2016, Uniunea Europeană ajunsese să cuprindă 28 de țări membre și mai mult de o jumătate de miliard de cetățeni.

Industria de film europeană a avut probleme severe în anii 1970 și 1980. Canalele de televiziune și aparatele video destinate spațiilor domestice au dus la scăderea numărului de spectatori care frecventau cinematografele. Deși în anumite țări producția a crescut, statisticile erau în mod artificial umflate de numeroasele filme pornografice realizate. Veniturile provenite din încasări au crescut sau au rămas stabile, dar aceasta s-a datorat mai ales creșterii prețului biletelor. Precum în Statele Unite ale Americii, câteva filme obțineau cea mai mare parte a încasărilor.

Majoritatea sumelor obținute de sălile de cinema luau direcția Hollywoodului. După Al Doilea Război Mondial, companiile mari și-au înființat companii puternice de distribuție în Europa, asigurând filmelor americane cele mai bune cinematografe și blocând importurile din alte state. Mai mult, țările în care lanțurile de săli de cinema erau în mare măsură deținute de un număr mic de proprietari (Franța, Germania de Vest și Marea Britanie) au primit cu brațele deschise produsele americane profitabile. În consecință, în ciuda cotelor, a taxelor și a altor măsuri protecționiste, filmele americane au dominat piața europeană. În unele locuri au obținut până la 90% din veniturile provenite din încasări.

Europenii nu au avut un răspuns coordonat la aceste probleme. Pentru o vreme, au sperat că finanțarea americană ar putea să-i ajute pe autorii mai vizibili. Bernardo Bertolucci și regizorii Noului Cinema German au obținut un astfel de sprijin în anii 1970. Unele dintre companiile mari au creat divizii „clasice“ care distribuiau filme străine în Statele Unite ale Americii. Cu excepția scandalosului *Ultimul tango la Paris/ Ultimo tango a Parigi* (1973), al lui Bertolucci, majoritatea filmelor de artă sprijinite de Hollywood s-au dovedit lipsite de succes.

Cinematografiile naționale au supraviețuit datorită subvențiilor de stat oferite după cel de-Al Doilea Război Mondial (vezi *Măsuri protecționiste*, din Capitolul 16). Guvernele le-au oferit producătorilor fonduri printr-un sistem de împrumuturi, granturi și premii. Mai multe țări au luat ca model politica Franței de tip „avans la încasări“ (*avance sur recettes*): au alocat finanțări înainte de intrarea în producție cu condiția ca producătorul să returneze un procent din câștigurile filmului. În Grecia, Spania, Elveția, Italia și Belgia ministerele și instituțiile de cultură au alocat fonduri. În Marea Britanie solicitărilor adresate de producători către National Film Finance Corporation (Corporația Națională de Finanțare a Filmului) le-a răspuns după 1976 nou-înființata National Film Development Fund (Fondul Național de Dezvoltare a Filmului). Guvernele au obținut aceste fonduri din veniturile generale și din taxe aplicate biletelor de intrare la cinema sau licențelor de funcționare a televiziunilor, aparatelor de proiecție a VHS-urilor și chiar casetelor video goale.

Sprijinul de la stat a rămas destul de consistent de-a lungul deceniilor, chiar și în timpul recesiunii din 2008. În 2013, guvernele europene au oferit mai mult de patru miliarde de dolari proiectelor de film și de televiziune. În 2016, Spania a instituit un fond de 35 de milioane de dolari pentru producția de lungmetraje, în timp ce Germania, una dintre industriile de top ale Uniunii Europene, a crescut subvențiile până la 160 de milioane de dolari. Pentru că bugetul tipic al unui film european nu depășește trei milioane de dolari, aceste fonduri au ajutat mult industria. Chiar și companiile de distribuție au avut parte de sprijin de la stat. Franța se mândrea cu cele 49 de milioane de dolari alocate anual, în mare parte firmelor mici de distribuție.

Cineaștii europeni s-au putut baza și pe coproducții. Unele dintre ele au rezultat pur și simplu din punerea în comun a resurselor de către companiile independente, dar majoritatea au fost „oficiale“ sau „pe baza unui acord“. Acestea le-au permis producătorilor să obțină finanțări din două sau mai multe state. Prototipul „eurofilmului“ se caracterizează prin prezența unor vedete din Italia, Franța și Germania, a unui regizor dintr-o anumită țară, a unei echipe mixte de naționalități și prin filmarea în locații din mai multe regiuni. După prăbușirea URSS în 1989–1991, coproducțiile Est-Vest s-au înmulțit.

Majoritatea filmelor nu au fost coproducții, dar sistemul s-a dovedit esențial pentru proiectele ambițioase, mai ales cele originare din țări mici. De-a lungul anilor, de exemplu, cineaștii danezi au încheiat parteneriate cu mai mult de 50 de state. Filmele de limbă franceză din Belgia bilingvă au depins în mare măsură de coproducțiile cu Franța.

Între 1975 și sfârșitul anilor 2010, trei strategii majore de finanțare au ajutat cinematografiile naționale să țină piept concurenței Hollywoodului.

**Sprijinul din partea televiziunii** Până la mijlocul anilor 1970, televiziunea europeană a fost dominată de agenții publice, deținute de stat, precum British Broadcasting Corporation (BBC), ORTF din Franța și RAI din Italia. Acestea nu au permis apariția unor companii independente de televiziune, au interzis publicitatea și au pus în valoare cultura națională. Deși unele companii europene de televiziune au finanțat proiectele unor regizori autori în anii 1960 și la începutul anilor 1970, Germania de Vest a fost prima țară care a susținut în mod sistematic producția de film prin intermediul televiziunii.

Țara avea trei canale publice de televiziune și niciunul privat. Tânărul Cinema German, lansat în 1962 la Festivalul de la Oberhausen (vezi *Tânărul Cinema German*, din Capitolul 20), avusese de suferit de pe urma reducerii nivelului finanțărilor oferite de guvern, dar în 1974 un nou acord între industria cinematografică și televiziune a creat cadrul favorabil pentru producțiile realizate în comun. Între 1974 și 1978, televiziunea de stat a contribuit la finanțarea filmelor care urmau să fie difuzate la televizor după încheierea perioadei de distribuție în săli. Acordul a evidențiat posibilitatea ca „cinemaul de autor“ (în germană *Autorenfilm*) să ridice nivelul calității programelor de televiziune prin apelul la arta înaltă și la cultura națională.

Acordul din 1974 a stârnit un val proaspăt de entuziasm și a adus multor cineaști din Tânărul Cinema German o reputație internațională și finanțare. Noul acord a oferit, de asemenea, regizoarelor din Germania prima șansă cu adevărat semnificativă de a realiza lungmetraje.

Alte agenții de televiziune finanțate de stat au preluat modelul german, sprijinind suplimentar acordurile de coproducție prin subvenții guvernamentale. În scurt timp însă, criza economică de la mijlocul anilor 1970 și declinul veniturilor televiziunii publice au forțat mai multe guverne să permită canalelor comerciale să înceapă să emită. Pe măsură ce televiziunea comercială s-a dezvoltat, publicul a părăsit sălile de cinema. În unele țări, numărul de spectatori ai cinematografelor a scăzut la jumătate.

Televiziunea s-a dovedit un binefăcător și pentru că noile posturi aveau nevoie de filme pentru a-și umple programele. Drept urmare, companiile private de televiziune au început să finanțeze proiecte de lungmetraj. Italianul Silvio Berlusconi, proprietarul mai multor canale de televiziune, a oferit uneori până la 40% din totalul sumelor investite în întreaga producție de film italiană. În Franța, Canal Plus, o companie prin cablu, a fost obligată prin lege să investească în producție. Ramura sa de producție, StudioCanal, a devenit o sursă importantă de finanțare pentru cinematografia mondială, susținând succese ca *Amélie/ Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain* (2001), *Pur și simplu dragostea/ Love Actually* (2003), *Lupta cu* *zombi/ Shaun of the Dead* (2004) și *The Imitation Game: jocul codurilor/ The Imitation Game* (2014).

În Marea Britanie, noile politici ale statului i-au orientat pe producători înspre televiziune. Guvernul conservator al lui Margaret Thatcher, care a aderat la o politică a privatizării, a abolit cota în 1982 și trei ani mai târziu și taxa Eady. Finanțarea guvernamentală pentru producția de film a fost sistată aproape cu desăvârșire. Channel 4 britanic a devenit un finanțator central, producând în jur de 12 filme pe an, inclusiv succese internaționale ca *Frumoasa mea spălătorie/ My Beautiful Laundrette* (1985; **fig. 25.1**). BBC le-a dat de lucru în televiziune cineaștilor, care și-au continuat apoi carierele în domeniul cinematografic. A difuzat drame realizate de Ken Loach, de Alan Clarke și de alți regizori care au împins filmul britanic către un realism crud (**fig. 25.2**) și a permis Aardman Animations să își găsească un public global (vezi *Televiziunea și Aardman Animations*, din acest capitol).

Ascensiunea televiziunilor comerciale nu a eclipsat complet televiziunea publică. În 1992, posturile de televiziune franceze și germane s-au unit pentru a forma ARTE, un canal dedicat subiectelor culturale, disponibil pe teritoriul Europei în cinci limbi. ARTE

## TELEVIZIUNEA ȘI *AARDMAN ANIMATIONS*

Aardman Animations, cu sediul în Bristol, Anglia, și-a început activitatea în 1976 ca o companie mică specializată în realizarea de scurtmetraje comisionate de televiziune. Deși fondatorii săi, Peter Lord și David Sproxton, au folosit tehnici variate de animație, cele mai cunoscute filme ale companiei implicau animația cu figuri din plastilină. În serialele lor timpurii „Lip Sync“ produse de BBC, Lord și Sproxton au construit secvențe animate folosind interviuri autentice pe post de coloană sonoră. În 1986 popularitatea Aardman a crescut datorită videoclipului *Sledgehammer* al lui Peter Gabriel. Aardman a activat și în publicitatea de televiziune.

Unul dintre animatorii care au lucrat la *Sledgehammer* a fost Nick Park. Scurtmetrajul său „Lip Sync“, *Creaturi vorbărețe/ Creature Comforts*, parodia documentarele *cu „capete vorbitoare“*, incluzând interviuri cu animale de la grădina zoologică despre condițiile lor de trai. A fost atât de popular, încât a fost distribuit în cinematografe și i-a adus lui Park primul dintre cele patru premii Oscar pentru cea mai bună animație a anului. Printre numeroasele scurtmetraje Aardman s-au numărat *Porcușorul lui Wat/ Wat's Pig* (1996), al lui Peter Lord, și *Pib și Pog/ Pib and Pog* (1994), al lui Peter Peake, care parodia programele pline de dulcegării destinate copiilor. Majoritatea scurtmetrajelor Aardman au fost comandate de BBC și de Channel 4, deși unele au fost lansate în cinematografe.

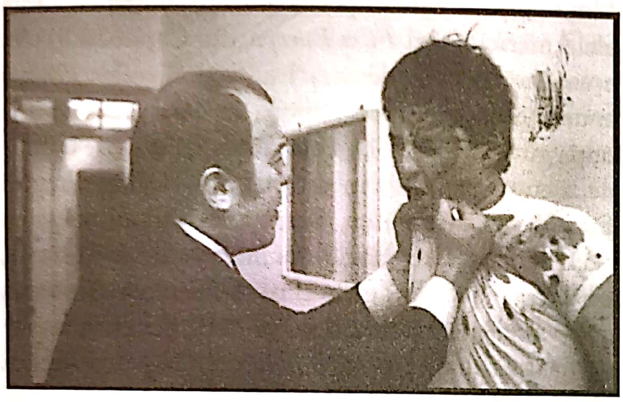
Personajele Aardman cele mai cunoscute, inventatorul excentric Wallace și câinele său suprasolicitat Gromit, și-au făcut debutul în *Wallace și Gromit: o plimbare spațială/ A Grand Day Out* (1989). Park a câștigat premii ale Academiei Americane de Film pentru următoarele trei filme cu Wallace și Gromit.

*Wallace și Gromit: pantalonii greșiți/ The Wrong Trousers* (1993) este un film noir tratat parodic a cărui vedetă este un pinguin malefic, iar în *Wallace și Gromit: aproape tuns/ A Close Shave* (1995), Gromit salvează o turmă de oi. *Wallace și Gromit: Blestemul iepurelui/ Wallace and Gromit: The Curse of the Were-Rabbit* (2005) a devenit primul lungmetraj cu cei doi. Fiecare dintre scurtmetraje a avut premiera la BBC în fața unui număr record de spectatori.

Aardman a făcut pasul către animația de studio odată cu *Evadare din coteț/ Chicken Run* (2000), atunci când firma a semnat cu DreamWorks un contract pentru realizarea a cinci lungmetraje. Deși începuse epoca animației realizate cu ajutorul computerului, echipa Aardman a rămas la plastilină și a realizat secvențe elaborate parodiind filmele cu prizonieri de război (**fig. color 25.1**). Unii s-au îndoit că animația britanică va avea succes peste ocean, dar *Evadare din coteț* a fost unul dintre filmele cu cele mai mari încasări ale acelui an.

În 2006, compania a produs primul lungmetraj de animație realizat cu ajutorul computerului, *Aruncat în canal/ Flushed Away*, înainte de a reveni la animația cu plastilină odată cu *Marea cursă de Crăciun/ Arthur Christmas* (2011) și cu alte filme realizate cu ajutorul tehnicii stop-cadru, inclusiv *Mielul Shaun – Filmul/ Shaun the Sheep Movie* (2015), bazat pe filme scurte de televiziune. Park a marcat întoarcerea la formatul de lungmetraj cu *Early Man: Tare ca piatra/ Early Man* (2018), o comedie plasată în epoca preistorică. Ascensiunea Aardman arată importanța extraordinară a televiziunilor europene în comisionarea cineaștilor, creând contextul pentru aceștia de a ajunge la un public din întreaga lume. Arată, de asemenea, cum filmele realizate pentru un public local pot atinge o popularitate mult mai mare.

**25.1.** *Frumoasa mea spălătorie*, de Stephen Frears, ar fi trebuit să fie realizat pentru televiziune, dar reprezentarea rasismului, a homosexualității și a luptei de clasă au făcut ca filmul să aibă succes în cinematografe. În fotografie se vede cum un tânăr pakistanez și iubitul lui alb înfruntă o bandă ostilă.



**25.2.** Alan Clarke a realizat lungmetrajul *Revolta/ Scum* (1979), un studiu violent al condițiilor dintr-un centru de reeducare, după ce BBC a interzis varianta de televiziune.

a cumpărat drepturile filmelor după perioada de difuzare în cinematografe, a finanțat producții noi și a sprijinit restaurări ale unor filme canonice. Canalul a ajutat la realizarea unor proiecte precum *Dansând cu noaptea/ Dancer in the Dark* (Danemarca, 2000), *Viețile altora/ Das Leben der Anderen* (Germania, 2006), *Fiul lui Rambow/ Son of Rambow* (Marea Britanie, 2007) și *Țestoasa roșie/ La tortue rouge* (Franța, 2016).

**Investiții private** Guvernele au încercat să direcționeze finanțări private către domeniul cinematografic. Câteva state au oferit facilități fiscale investitorilor. În 2004, fondurile germane provenite din taxe ajunseseră să pompeze în producția, distribuția și promovarea filmelor impresionanta sumă de 3 miliarde de dolari pe an. Franța a înființat cu entuziasm companii private de investiții. Aceste *Societăți pentru finanțarea industriei cinematografice și audiovizuale (Sociétés pour le financement de l'industrie cinématographique et audiovisuelle – SOFICA*-uri) ofereau scutiri de taxe persoanelor fizice, băncilor și companiilor care investeau în finanțarea unor producții, urmărind să primească redevențe din încasările ulterioare ale acestora. La începutul anilor 1990, 25% din fondurile investite în producția de film franceză proveneau din SOFICA-uri și, de-a lungul anilor 2010, acestea au continuat să fie finanțatori importanți.

Alte surse de bani erau conglomeratele media, grupurile de investiții și concernele bancare. Crédit Lyonnais, o bancă internațională, a devenit principala sursă de împrumuturi a companiilor americane și europene în anii 1980. StudioCanal, Berlusconi din Italia, Prisa din Spania, Thorn-EMI din Marea Britanie (care absorbise lanțul de cinematografe Rank), PolyGram din Olanda și Bertelsmann din Germania de Vest au început să sprijine proiecte realizate în afara țărilor lor de origine.

**Comunitatea Europeană** Dincolo de sprijinul televiziunilor și al investitorilor privați, Comunitatea Europeană a fost inițiatoarea unei alte strategii de stimulare a cinematografiei europene. În 1991, împreună cu cele 12 țări membre care vizau aderarea la sfârșitul secolului, Uniunea Europeană a fondat MEDIA, un program dedicat dezvoltării industriilor audiovizuale de pe continent. MEDIA a finanțat producția de proiecte prin împrumuturi și a înființat Biroul de Distribuție a Filmului European (European Film Distribution Office), oferind stimulente financiare distribuitorilor naționali care importau filme. MEDIA a fondat, de asemenea, Agenția Europeană pentru Promovarea Filmului (European Film Promotion), care a susținut apariția unor festivaluri de film și a acoperit cheltuielile de călătorie ale regizorilor, actorilor și agenților de vânzări. În 2014, MEDIA a fost inclus în programul Europa Creativă (Creative Europe), care sprijină literatura, bibliotecile, traducerile și alte tipuri de acțiuni, dincolo de cele legate de film și televiziune.

O altă comisie a Comunității Europene, Eurimages, a oferit sprijin de tip „avans la încasări" pentru coproducții. După fondarea sa în 1988, Eurimages a susținut sute de filme, extinzându-și mandatul pentru a viza și cineaști turci sau din Europa de Est. MEDIA a susținut și rețeaua Europa Cinema, un consorțiu de cinematografe care au aderat la obiectivul de a proiecta un anumit număr de filme europene.

Încă din anii 1950, coproducțiile și proiectele finanțate internațional fuseseră acuzate că ar fi „eurofilme" insipide, lipsindu-le calități naționale distinctive. Această idee exprima temerile multor europeni că o singură Europă ar fi netezit diferențele dintre culturi. Odată cu aderarea la Uniunea Europeană și cu noua importanță a investițiilor internaționale și a banilor proveniți din televiziune, îngrijorarea din jurul „eurofilmelor" s-a intensificat. „Marele film internațional", urmând modelul filmelor epice hollywoodiene din anii 1950 sau 1960, a fost întruchipat de *Ultimul împărat/ Il ultimo imperatore* (1987), al lui Bertolucci, dar finanțarea diversificată era necesară și pentru proiecte mai puțin grandioase. *Cele mai bune intenții/ Del goda viljan* (1992), al lui Bille August, a fost descris cu ironie drept un film suedezo-danezo-norvegiano-islandezo-finlandezo-britanico-germano-franco-italian.

Strategiile subliniate mai sus s-au suprapus; orice film putea fi finanțat printr-un amestec de resurse financiare provenite din subvenții naționale, din coproducții, de la televiziuni, din capital privat și de la agenții europene. *Toto eroul/ Toto le héros* (1991), al lui Jaco Van Dormaël, a fost finanțat de guvernul belgian prin mecanismul de „avans la încasări", precum și de televiziunea publică germană ZDF, de televiziunea publică franceză, de televiziunea publică belgiană și de Canal Plus. *Toto* a beneficiat, de asemenea, de ajutorul programelor MEDIA, Eurimages și al European Script Fund, program dezvoltat de Comunitatea Europeană. După ce a câștigat un premiu mare la Festivalul de Film de la Cannes, filmul a atras spectatori din întreaga lume. Unii observatori l-au criticat numindu-l „eurobudincă" sau i-au aplicat apelativul de *Toto l'Euro*, dar alții au văzut în acest caz o emblemă a felului în care un lungmetraj de debut dintr-o țară producătoare minoră a putut ajunge la mulți spectatori grație unui pachet de finanțări europene.

În sincron cu aceste dezvoltări au fost înființate Academia Europeană de Film, care acorda premii anuale după modelul Oscarurilor americane, și Lumière, o agenție cu baza la Lisabona care coordona activitatea arhivelor europene. Agenția Europeană pentru Promovarea Filmului a țintit către atragerea publicului tânăr spre cinema, în timp ce festivalurile i-au sprijinit pe cineaștii debutanți prin rezidențe de creație, ateliere și lansări ale filmelor lor.

Explozia surselor de finanțare cerea apariția unor noi entități care să poată stăpâni regulile. În anii 1990 și 2000, agenții de vânzări au devenit jucători-cheie. Ei găseau bani, planificau circuitul de distribuție al unui film în festivaluri și în cinematografe, creionau campaniile de marketing împreună cu distribuitorii locali și, în unele cazuri, contribuiau direct la completarea bugetelor de producție.

Agenții de vânzări cu multă experiență, precum Celluloid Dreams și Fortissimo, puteau oferi încredere investitorilor și puteau avea influență în relația cu festivalurile (vezi Capitolul 29). Agenții de vânzări îi ajutau pe cineaști să-și modeleze filmele pentru piața globală, chiar sugerându-le ca unele secvențe să fie remontate. În scurt timp, agenții de vânzări au început să finanțeze, să producă și să distribuie filme. Celluloid Dreams, de exemplu, le-a cerut cineaștilor săi să colaboreze la *Anul 2000 văzut de/ 2000 Seen By* (2000) și a contribuit la finanțarea filmului *Paradisul acum/ Paradise Now* (2005), premiat la Berlin.

În anii 1920, cineaștii puseseră bazele unei piețe de film europene care să poată concura cu Statele Unite ale Americii (vezi *Film Europa*, din Capitolul 8). Au eșuat însă în acest demers. La sfârșitul anilor 1980, o anumită cooperare internațională s-a născut cu contribuția guvernelor naționale, a companiilor de televiziune, a concernelor de investiții și a agențiilor Uniunii Europene. Dar, din nou, nașterea unei Film Europa nu s-a întâmplat. În ciuda tuturor inițiativelor de finanțare, producția nu a ajuns nicio clipă să amenințe dominația hollywoodiană. La finalul anilor 2010, filmele americane încasau două treimi din veniturile provenite din vânzările de bilete în Uniunea Europeană.

De parcă ar fi ignorat dominația Hollywoodului, industriile au optat pentru supraproducție. În 1970 au fost lansate aproape 900 de lungmetraje produse în Europa de Vest. Competiția cu televiziunea și recesiunea au redus cantitatea de filme la aproximativ 650 în anii 1980. Dar apoi producția a crescut din nou, atingând uimitoarea cifră de 1100–1300 de lansări anuale în anii 2010. Foarte puține dintre aceste filme au fost proiectate în afara țării lor de origine și aproape niciunul nu a făcut profituri. La fel ca muzeele, opera și alte instituții culturale, producția de film era subvenționată. Acest lucru a permis existența a sute de mii de locuri de muncă în domeniu și a încurajat menținerea unor standarde europene distinctive la nivelul programelor de divertisment și al filmelor de artă.

## Tradiții naționale și tendințe internaționale

Genurile populare europene și-au menținut stabilitatea de-a lungul perioadei. Majoritatea cineaștilor au avut în vedere publicul local, dar plasarea în tradiții solide de gen a ajutat anumite filme să-și găsească un public internațional.

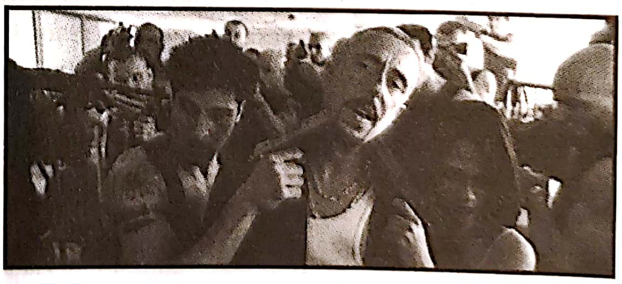
Printre filmele exportabile s-au numărat dramele sau comediile italiene precum *Pâine și ciocolată/ Pane e cioccolata* (1973), *Viața e frumoasă/ La vita è bella* (1997) și *Marea frumusețe/ La grande bellezza* (2013). Comediile franceze au avut constant trecere la public, de la *Verișor, verișoară/ Cousin Cousine* (1975) la *Invincibilii/ Intouchables* (2011). Marea Britanie și-a făcut o marcă înregistrată din umorul excentric încă din primii ani postbelici și a menținut-o cu filmele seriei Monty Python și cu parodii ca *Johnny English* (2003) și *Polițist meseriaș/ Hot Fuzz* (2007). Francezii și-au pus amprenta asupra filmului cu polițiști, despre rutinele lor mohorâte și melancolia lor resemnată, de la *Police Python 357* (1976) și *L.627* (1992) la *Poliția judiciară/ 36 Quai des orfèvres* (2004) și *Tânărul locotenent/ Le Petit lieutenant* (2005). Filmele britanice cu crime au făcut apel la propria tradiție noir, în filme precum *Mona Lisa* (1986; **fig. color 25.2**), *Jocuri, poturi și focuri de armă/ Lock, Stock and Two Smoking Barrels* (1998), *Crupierul/ Croupier* (1999) și *Ultima lovitură/ Sexy Beast* (2001). Comediile germane nu au fost, de obicei, foarte ușor de exportat, dar *Pantoful lui Manitu/ Der Schuh des Manitu* (2001), *Adio, Lenin!/ Good Bye Lenin!* (2003) și *Toni Erdmann* (2016) s-au vândut bine în întreaga lume.

De-a lungul istoriei filmului, unii cineaști internaționali au imitat modul de a povesti al Hollywoodului. În Europa acestei perioade, cea mai de succes combinație între ritmul american și cultura locală se regăsește în opera francezului Luc Besson. Debutând ca cineast oarecum experimental, Besson s-a îndreptat apoi rapid către thrillerele comerciale (*Nikita*, 1990; *Léon*, 1994). Și-a fondat propriul studio, EuropaCorp, și a devenit „producător artistic" pe modelul hollywoodian, inițiind concepte de proiecte și de scenarii și angajându-i pe alții să le regizeze (**fig. 25.3**).

**O tradiție internațională a calității** Anii 1970–1980 au cunoscut un declin ca număr de spectatori și ca piețe de export, iar prudența investitorilor și competiția cu Hollywoodul au făcut ca mulți producători și regizori să se îndrepte spre producția de filme mai accesibile. Țările europene s-au concentrat pe filme dedicate unui public regional, sperând ca din când în când să ajungă și pe piața americană. La sfârșitul secolului XX, dar și ulterior, majoritatea filmelor aveau să evite provocările perturbatoare ale modernismului politic (vezi Capitolul 23). Cinematografia franceză avusese propria tradiție a calității (vezi *Tradiția Calității*, din Capitolul 17), iar acum o versiune internațională, de inspirație literară și cu o abordare prietenoasă a spectatorilor oferea noi posibilități de dezvoltare, chiar și regizorilor care înainte îmbrățișaseră stiluri mai radicale.

În ansamblu, majoritatea filmelor europene cu potențial de a fi exportate erau acelea care atingeau un anumit nivel de prestigiu: care câștigau premii la festivaluri, aveau surse literare faimoase sau erau realizate de regizori importanți. Un semn al slăbirii a auteurismului *dur* a fost faptul că regizorii consacrați au contribuit la noul „eurofilm", realizând filme de prestigiu. Andrzej Wajda a realizat filme în Franța (*Danton*, 1983) și în Germania de Vest. Filmul *Arborele de saboți/ L'Albero degli zoccoli* (Italia, 1978), al lui Ermanno Olmi, a marcat o întoarcere la neorealism, reconstituind viața țăranilor din secolul al XIX-lea și punându-i să vorbească în dialectul lor original, însă conferindu-le și o aură de legendă. Producția prodigioasă a lui Carlos Saura se baza pe cultura spaniolă: *Nunta însângerată/ Bodas de Sangre* (1981), *Carmen* (1983) și *Amorul vrăjitor/ El amor brujo* (1986) au la bază dansul spaniol, în timp ce *El Dorado* (1988), o coproducție Spania-Italia fastuoasă, prezenta colonialismul spaniol drept un joc politic brutal. Roman Polanski a realizat o serie de thrillere elegante și de adaptări literare.

Vittorio și Paolo Taviani, care promovaseră un cinema umanist, politic și populist de-a lungul anilor 1960 și la începutul anilor 1970, au devenit regizori aclamați odată cu succesul lui *Părinte patron/ Padre padrone* (1977). Și-au consolidat reputația cu o revizuire în cheie mitică a tradiției neorealiste, în *Noaptea Sf. Laurențiu/ La Notte di San Lorenzo* (1982; **fig. color 25.3**), și cu o luxuriantă adaptare a poveștilor lui Luigi Pirandello, *Haos/ Kaos* (1984). *Bună dimineața, Babilon/ Buongiorno Babilonia* (1987) îi



**25.3.** Intrând în competiție cu filmele americane de acțiune, Luc Besson a produs *Districtul B13/ Banlieue 13* (2005), un amestec delirant de împușcături, arte marțiale, critică socială și muzică hip-hop plasat în sânul bandelor pariziene de traficanți de droguri.

readucea atât la nivel tematic, cât și ca structură narativă la simplitatea romantică a cinemaului american din perioada mută.

Mai mult umor înțepător etalau filmele lui Ettore Scola, care a avut un succes internațional cu *Cât de mult ne-am iubit/ C'eravamo tanto amati* (Italia, 1974), un comentariu asupra dezamăgirilor politice din istoria italiană postbelică. Cu acest film și cu *O zi specială/ Una giornata particolare* (1977) și *Balul/ Le Bal* (1983), Scola a oferit comedii născute din observația socială îmbinate cu note discrete de experimentare. Acțiunea din *Balul* se desfășoară în întregime într-o sală de bal pe parcursul mai multor epoci, iar filmul este jucat complet fără dialoguri. Prim-planurile lui Scola evidențiază cheia de joc caricaturală a actorilor, cineastul modelând construcția vizuală în mod inteligent, ca atunci când în secvența Frontului Popular cromatica este desaturată, singurul element colorat fiind steagul comunist.

Fraților Taviani și lui Scola li s-a alăturat mai tânărul Nanni Moretti. El și-a început cariera cu comedii anarhice, pseudo-*underground* (*Iată bondarul/ Ecce Bombo*, 1978), înainte de a dezvolta o marcă de umor năuc, închinat unei generații care se confruntase cu eșecul idealurilor de stânga. Moretti interpretează de obicei un erou nevrotic familiarizat cu frustrările societății moderne. În *Porumbelul roșu/ Palombella Rossa* (1989), un tânăr membru al Partidului Comunist suferă de amnezie și trebuie să reînvețe doctrinele corecte; întrebările lui naive satirizează spectrul opiniilor politice. O mare parte din acțiunea filmului se petrece într-o piscină în timpul unui joc de polo, ceea ce contribuie la construcția comicului.

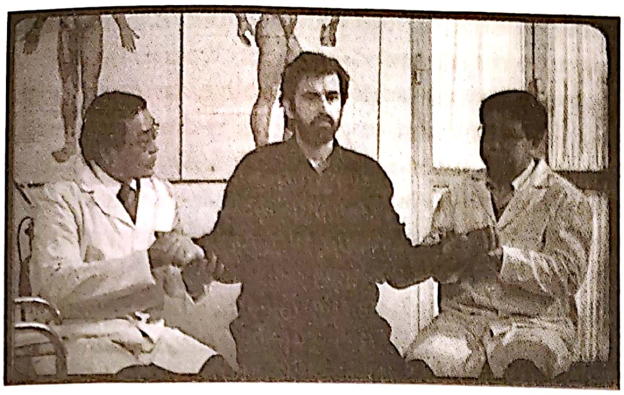
În emoționantul *Dragă jurnalule/ Caro Diario* (1993), Moretti împărtășește plăcerea de a se plimba cu scuterul său Vespa pe străzile Romei și frica de a suferi de o boală misterioasă (**fig. 25.4**). Ca mulți cineaști care și-au început cariera în anii 1970, Moretti a virat dinspre subiectele politice majore către unele legate de intimitatea prieteniei și de devotamentul din cadrul familiei. *Aprilie/ Aprile* (1998) celebrează nașterea copilului său în timp ce el lucrează la un film nou. Moretti și-a canalizat atacul usturător asupra lui Berlusconi în *Caimanul/ Il Caimano* (2006) prin povestea unui producător manierat care încearcă să facă un film despre un mogul media.

Franța a fost cel mai vizibil spațiu al noii tradiții a calității. Succesul lui Bertrand Blier ca romancier l-a condus spre adaptarea propriilor scrieri în *Dansatoarele/ Les Valseuses* (1974). Filmul său *Pregătiți-vă batistele!/ Préparez vos mouchoirs* (1978) a câștigat un Premiu al Academiei Americane de Film, iar *Prea frumoasă pentru tine/ Trop belle pour toi* (1989) a câștigat premii atât în țara de origine, cât și în afara ei. În mod similar, criticul-devenit-regizor Bertrand Tavernier a evocat epoca de aur a cinematografiei franceze postbelice angajându-l pe Jean Aurenche (vezi *Tradiția Calității*, din Capitolul 17) ca scenarist și făcând filme precum *O duminică la țară/ Un Dimanche à la campagne*, un omagiu adus lui Jean Renoir. *Toate diminețile lumii/ Tous les matins du monde* (1991), de Alain Corneau, portretiza viața de la curtea regală din secolul al XVII-lea apelând la o muzică barocă rafinată. Olivier Assayas, fost redactor al revistei *Cahiers du cinéma* și fiul unui scenarist precunoscut, a revigorat realismul romantic în filme precum *Sfârșit de august, început de septembrie/ Fin août, début septembre* (1999).

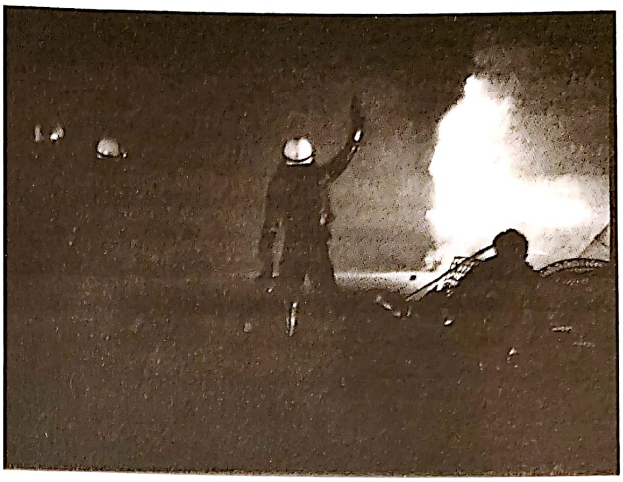
Alți regizori și-au adus aportul la consolidarea acestei tendințe cu drame personale astringente. Neobositul Eric Rohmer a alternat europroducții de tipul lui *Agent triplu/ Triple agent* (2004) cu comedii sociale, emblematice pentru stilul lui, precum *Poveste de toamnă/ Conte d'automne* (1998). Philippe Garrel, un regizor specializat în studiile elegante și moderate de cupluri (de exemplu, *Începutul iubirii/ La Naissance de l'amour*, 1993) a atras din nou atenția cu *Amanții obișnuiți/ Les Amants réguliers* (2005), despre tineri implicați în consumul de sex și de opiu și în revoltele din mai 1968 (**fig. 25.5**). Un talent mai proaspăt, Arnaud Desplechin a lucrat într-un filon similar în *Regii și regina/ Rois et reine* (2004), în timp ce François Ozon s-a remarcat prin drame pline de tensiune ca *Piscina/ Swimming Pool* (2003) și s-a aventurat în ficțiuni istorice prestigioase odată cu *Frantz* (2016).

Spaniolul Victor Erice a realizat filme mai modeste, dar care au atras atenția pentru frumusețea lor blândă și pentru explorarea copilăriei ca perioadă a fanteziei și misterului. *Spiritul stupului/ El espiritu de la colmena* (1972), plasat în Spania anilor 1930, urmărește o fetiță care crede că luptătorul din mișcarea de rezistență pe care îl adăpostește este echivalentul monstrului din *Frankenstein*. *Sudul/ El Sur* (1983) e despre o adolescentă care descoperă aventura amoroasă a tatălui ei.

Danemarca, o țară minusculă, a contribuit la tradiția calității cu scenariile și demersurile regizorale ale lui Anders Thomas Jensen (*Măcelarii verzi/ De gronne slagtere*, 2003) și în mod special cu filmele câtorva regizoare. Lone Scherfig a realizat unul dintre cele mai de succes filme daneze cu comedia *Italiana*



**25.4.** Glumind în legătură cu problemele sale de sănătate, Moretti este consultat de doi medici în *Dragă jurnalule.*



**25.5.** *Amanții obișnuiți*: în mai 1968 studenți cu căști de motocicletă ocupă baricadele în lupta cu poliția.

*pentru începători/ Italiensk for begyndere* (2000) și a trecut apoi la producția paneuropeană cu *Ce-și dorește Wilbur?/ Wilbur Wants to Kill Himself* (2002). Susanne Bier a fost apreciată pentru dramele intimiste *Iubire pentru eternitate/ Elsker dig for evigt* (2002), *Nu râvni la soția fratelui!/ Brodre* (2004) și *După nuntă/ Efter brylluppet* (2006). A analizat sentimentele de vinovăție și de inadecvare adesea revelate în priviri și gesturi efemere care conduc familiile și cuplurile la destrămare. Ambele regizoare au trecut la producții în limba engleză: Scherfig a realizat ulterior *O singură zi/ One Day* (SUA, 2011) și *Cel mai bun film al lor/ Their Finest* (Marea Britanie, 2016), iar Bier a realizat *Pierderi dureroase/ Things We Lost in the Fire* (SUA, 2007) și *Serena* (SUA, 2014).

**Naturalismul de critică socială** Consolidând predilecția cinematografiei europene de a fi accesibilă publicului și de a reflecta probleme ale epocii contemporane, realismul a cunoscut un reviriment. Unii regizori au lăsat deoparte tehnicile moderniste autoreflexive în favoarea unei descrieri directe, fruste, adesea dure a vieții în cruditatea ei.

La începutul anilor 1970, British Film Institute (Institutul Britanic de Film – BFI), care fusese înființat în 1966 și se concentrase pe finanțarea unor scurtmetraje independente, a început să sprijine și producția de lungmetraje. Unele dintre primele filme finanțate de BFI au fost cele trei părți ale trilogiei autobiografice realizate de Bill Douglas: *Copilăria mea/ My Childhood* (1972), *Balada alor mei/ My Ain Folk* (1974) și *Drumul meu spre casă/ My Way Home* (1977). Într-o manieră eliptică și fără sentimentalism, aceste filme documentează viața lipsită de iubire a unui băiat dintr-un oraș industrial din nordul Marii Britanii (**fig. 25.6**). În aceeași perioadă, Ken Loach a început să lucreze cu actori neprofesioniști, filmând într-un stil cvasi-documentarist în locații din nordul industrial pentru filmul *Șoimul/ Kes* (1969), descrierea vieții aspre a unui băiat care devine pasionat de antrenarea unui șoim (**fig. 25.7**). În următorii 40 de ani, Loach avea să mențină cu încăpățânare tradiția britanică a filmului realist despre clasa muncitoare în *Riff-Raff* (1990), *Pământ și libertate/ Land and Freedom* (1995), *Mângâierea vântului/ The Wind That Shakes the Barley* (2006) și *Eu, Daniel Blake/ I, Daniel Blake* (2016).

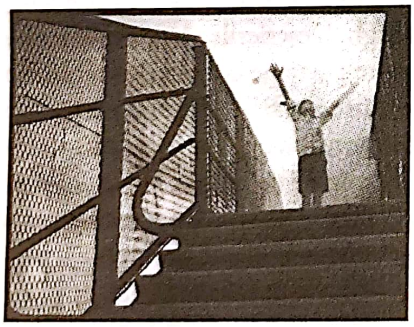
BFI a finanțat, de asemenea, primul film al regizorului de teatru Mike Leigh, *Momente sumbre/ Bleak Moments* (1971), povestea unei funcționare care trăiește împreună cu sora ei cu tulburări mintale. Caracterizată de un amestec de întâmplări triste, amuzante și discrete, această manieră avea să caracterizeze filmele lui Leigh. Descrierile vieții clasei muncitoare bazate în mare parte pe dialoguri din filmele sale ulterioare, produse de BBC și, mai târziu, de Channel 4, îmbină umorul cu patosul în reprezentarea problemelor sociale, ca în *Viața e plăcută/ Life is Sweet* (1990). *Dezgolit/ Naked* (1993) are o abordare mai sumbră a sărăciei din Marea Britanie modernă, prin ochii unui bărbat inteligent, dar violent.

În 2000, Leigh și-a surprins admiratorii cu filmul *Cu susul în jos/ Topsy-Turvy*, un portret matur al anilor 1880, când W.S. Gilbert și Arthur Sullivan montau opereta *Mikado* (**fig. color 25.4**). În ciuda numerelor muzicale și a decorurilor luxuriante, Leigh a rămas fidel realismului apelând la reconstrucții autentice ale scenografiei victoriene, inserând referințe critice la imperialismul britanic și prezentând condițiile de trai specifice mahalalelor și atitudinile epocii în raport cu femeile. S-a întors la reprezentări pline de compasiune ale britanicilor de rând în filme precum *Vera Drake* (2004), despre o femeie amabilă din Marea Britanie a anilor 1950 care se întâmplă să facă avorturi. *Domnul Turner/ Mr. Turner* (2014) îl arăta pe pictor prins între lumea artei și viața clasei muncitoare.

În Franța, Jean Eustache a oferit un portret nimicitor al bărbatului tânăr egocentrist care minte și creează conflicte în viețile femeilor în *Mama și târfa/ La maman et la putain* (1972; **fig. 25.8**). Filmele *Nu vom îmbătrâni împreună/ Nous ne vieillirons pas ensemble* (1972) și *Mai întâi să treci de bac/ Passe ton bac d'abord* (1978), ale lui Maurice Pialat, descriu probleme ale oamenilor din clasa de mijloc precum divorțul, copiii nedoriți și cancerul. Realismul de sorginte franceză al lui Pialat a obținut validarea internațională odată cu *Loulou* (1980) și *Pentru iubirile noastre/ À nos amours* (1983), povestea maturizării unei adolescente în epoca eliberării sexuale (**fig. 25.9**). Ceva din gravitatea elegantă a producțiilor tradiției calității franceze s-a infuzat în *Sub soarele diavolului/ Sous le soleil de Satan* (1987) și în *Van Gogh* (1991), unde violența șocantă este uneori însoțită de o abordare lipsită de senzaționalism.

Tradiția continentală a observației naturaliste a continuat cu *Îngeri căzuți/ La vie rêvée des anges* (1998), filmul lui Erick Zonca, și cu *Umanitatea/ L'Humanité* (1999), regizat de Bruno Dumont. Cei mai prolifici cineaști naturaliști ai anilor 1990 au fost frații belgieni Luc și Jean-Pierre Dardenne. Frații Dardenne s-au concentrat asupra claselor sociale inferioare, examinând neabătuți modul în care sărăcia, crima și violența corup valorile morale ale oamenilor. *Rosetta* (1999) prezintă o fată ajunsă în pragul crimei din pricina șomajului și a mamei ei alcoolice. În *Fiul/ Le fils* (2002), un tâmplar singuratic își ia drept asistent un adolescent criminal, iar *Copilul/ L'Enfant* (2005) se concentrează asupra unui tâlhar tânăr care nu-și asumă responsabilitatea pentru copilul său. Precum mulți alți realiști, frații Dardenne favorizează firescul asociat cu filmarea din mână, astfel încât încadraturile aparent neglijente, necalculate să valideze autenticitatea celor arătate pe ecran (**fig. 25.10**).

Loach, Leigh, Dumont și frații Dardenne au rămas personalități importante ale cinematografiei europene de-a lungul anilor 2010, demonstrând constant atracția realismului necosmetizat. Pe lângă operele lor au apărut filme de comentariu social ca *Adèle: Capitolele 1 și 2/ La vie d'Adèle* (Franța, 2013), regizat de Abdellatif Kechiche. Această dramă cu femei tinere explorează aspecte ale identității lesbienelor ce readuc în discuție dictonul din anii 1960, „personalul este politic". Filmul *Gomora/ Gomorra* (2008), al lui Matteo Garrone, e bazat pe o anchetă jurnalistică despre mafia napolitană. Filmat în cartiere dărăpănate, cu actori în mare parte necunoscuți, *Gomora* descrie modul în care mai mulți bărbați se conectează la o rețea de corupție. Filmul amintește de neorealism prin concentrarea asupra acțiunilor pe care oamenii obișnuiți sunt nevoiți să le facă pentru a supraviețui, dar prezintă și intrigi specifice narațiunii de tip rețea, care devenea tot mai populară în rândul cineaștilor europeni.



**25.6.** *stânga* *Copilăria mea* explorează micile evenimente ale tinereții, iar fratele eroului se grăbește pentru a se poziționa exuberant în mijlocul fumului emanat de un tren în trecere.

**25.7.** *dreapta* Protagonistul din *Șoimul* arată o licărire de interes pentru școală: întrebat despre animalul său de companie (un șoim), scrie pe tablă termeni legați de acesta.

**25.8.** *stânga* Jean-Pierre Léaud (Antoine Doinel din *Cele 400 de lovituri*) în rolul protagonistului instabil și egoist din *Mama și târfa* al lui Eustache.

**25.9.** *dreapta* *Pentru iubirile noastre*: Sandrine Bonnaire interpretând o adolescentă din clasa de mijloc avidă de distracții.

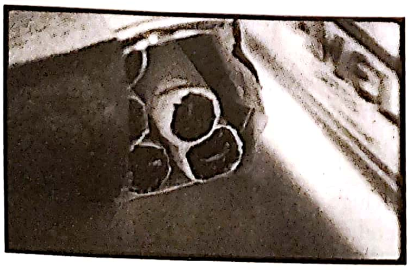
**Rebelii, mai mult sau mai puțin fermecători** „Eurofilmul“ de lux poate integra puțină critică socială, însă nimic prea radical ca subiect sau ca formă, așa cum se putea întâlni în epoca modernismului politic. După ce Tânărul Cinema German câștigase respect în jurul lumii, Rainer Werner Fassbinder a pășit pe scena internațională cu filme de buget mare cu vedete renumite. Dramele sale amare (vezi *Noul Cinema Vest-german: aripa politică*, din Capitolul 23) i-au deschis calea pentru o serie de coproducții ample ce au urmat unor succese precum *Căsătoria Mariei Braun/ Die Ehe der Maria Braun* (1978). Filmele *Lili Marleen* (1980), *Lola* (1981) și *Querelle* (1982) utilizează culori, costume, focalizare difuză și elemente spectaculare pentru a stiliza lumile personajelor: fâșii nerealiste de lumină roz ce cad pe suprafața chipului unui personaj (*Lola*) sau o strălucire portocalie venită dinspre debarcader (*Querelle*). Planuri foarte apropiate cu detalii istorice precise întrerup acțiunea *Mariei Braun* (**fig. 25.11**).

Fassbinder a continuat filonul melodramelor de critică socială pe care l-a explorat anterior, dar într-o formă mai discretă și mai accesibilă. Decis să le reamintească spectatorilor săi de trecutul nazist, a prezentat o istorie epopeică a Germaniei din anii 1920 (*Bolwieser* și *Disperare/ Despair*, ambele din 1977), trecând prin perioada fascistă (*Lili Marleen*) și ajungând la ascensiunea Germaniei postbelice (*Căsătoria Mariei Braun*, 1979; *Lola*, 1981; *Veronika Voss/ Die Sehnsucht der Veronika Voss*, 1982). Totuși, Fassbinder nu și-a abandonat complet impulsurile experimentale. În filmele *Într-un an cu 13 luni/ In einem Jahr mit 13 Monden* (1978) și *A treia generație/ Die dritte Generation* (1979) a suprapus emisiuni de radio, comentarii de televiziune și conversații pentru a-și învălui personajele în zgomot media.

Un critic mai posomorât și mai minimalist al status quo-ului a fost finlandezul Aki Kaurismäki. A atras atenția la nivel mondial cu wendersianul *Ariel* (1989) și cu bressonianul *Fata de la fabrica de chibrituri/ Tulitikkutehtaan tyttö* (1989). Zeflemeaua lui crudă și umorul sec, născute parțial din pasiunea pentru muzica *hard-rock*, se regăsesc nealterate în *Leningrad Cowboys în America/ Leningrad Cowboys Go America* (1989), în timp ce în *Viața boemă/ La vie de bohème* (1991) este sunt temperate cu un sentiment de ironie. Celebrarea de către Kaurismäki a rataților naivi, pasivi (**fig. 25.12**), paleta sa largă de referințe cinematografice și satira asupra valorilor clasei de mijloc i-au adus statutul de regizor cult în Europa.

După ce a debutat cu un thriller comic și sângeros, *Triunghiul sângeros/ Shallow Grave* (1994), englezul Danny Boyle și-a construit reputația de băiat rău odată cu gălăgiosul *Trainspotting – Din viață scapă cine poate/ Trainspotting* (1996). Filmul îmbina estetica *Heroin Chic** cu umorul grotesc și cu scene cu accese maniacale, subminând cu lejeritate moralismul moștenit din anii 1980, *doar spune nu* (*just-say-no*). Obiectivele cu lentile grandangulare, scenografia ponosită, dar *cool*, și

**25.10.** Camera oscilantă surprinde un hoț tânăr care tocmai i-a spus iubitei ce s-a întâmplat cu copilul lor (*Copilul*).



**25.11.** Un pachet de țigări evocă privațiunile Germaniei postbelice în *Căsătoria Mariei Braun*.

**25.12.** Un alt pierde-vară tipic pentru Kaurismäki: un paznic de noapte este îndrăgostit de o femeie care îl face complice într-un jaf de bijuterii în *Luminile periferiei/ Laitakaupungin valot* (2006).

---

* Estetica *Heroin Chic* a apărut în anii 1990 ca răspuns la anii 1980, când în lumea modei era populară o estetică ce implica un corp viguros, atletic și un păr voluminos, bogat, asociate cu sănătatea. Această estetică era reprezentată de fotomodele ca Cindy Crawford sau Elle Macpherson. Stilul *Heroin Chic*, reprezentat de Gia Carangi sau Kate Moss, era definit de un corp androgin, de un păr mai degrabă neîngrijit și de o piele ce emană paloarea pe care o dă un stil de viață nesănătos, în care intră și consumul de droguri. (n.t.)

insultele livrate rapid ale lui Boyle semănau mai curând cu graffitiul unui designer decât cu realismul aspru al lui Loach sau Leigh (**fig. color 25.5**). Boyle a devenit un regizor comercial odată cu premiile Oscar oferite de Academia Americană de Film pentru *Vagabondul milionar/ Slumdog Millionaire* (2008).

Poate că cea mai extremă cotitură spre cinemaul *mainstream* poate fi regăsită în cariera spaniolului Pedro Almodóvar, care a trecut de la filmele *underground* cu homosexuali la producții mai opulente care îmbinau melodrama, suspansul, tușele *camp* și comedia sexualizată. Almodóvar a câștigat notorietate odată cu farsa sexuală *Femei în pragul unei crize de nervi/ Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988; **fig. 25.13**), dar filmele sale ulterioare au fost mai curând melodrame. Precum Fassbinder, Almodóvar îl admira pe Douglas Sirk și a început să construiască intrigi bazate pe rivalități erotice, deopotrivă heterosexuale și homosexuale, și pe răsturnări patetice ale sorții. *Taina inimii mele/ La flor de mi secreto* (1995) se concentrează pe o femeie intelectuală care scrie în secret povești romantice ieftine. *Totul despre mama mea/ Todo sobre mi madre* (1999) construiește o familie improbabilă formată dintr-o mamă singură, o călugăriță însărcinată, o lucrătoare sexuală trans și un copil infectat cu HIV. Printr-o cascadă de flashbackuri, *Julieta* (2016) urmărește încercările unei văduve de a găsi împăcarea cu fiica ei.

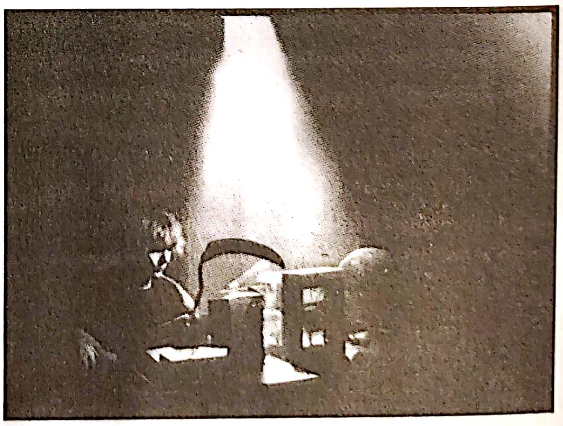
În lumea lui Almodóvar, călugărițele devin dependente de heroină (*Obiceiuri necurate/ Entre tinieblas*, 1983), o nevastă asuprită își măcelărește soțul cu un ciolan (*Ce am făcut ca să merit asta?/ ¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, 1984), un prezentator de știri își mărturisește crimele la televizor (*Tocuri înalte/ Tacones lejanos*, 1991), o femeie este atrasă de un bărbat pentru că pune la pământ tauri omorându-i (*Matador*, 1986), iar o altă femeie se îndrăgostește de un bărbat care a răpit-o (*Leagă-mă strâns/ ¡Átame!*, 1989). Precum în filmele lui Luis Buñuel, situațiile scandaloase și imaginarul sunt gestionate cu o seninătate nepăsătoare. *Pielea în care trăiesc/ La piel que habito* (2011) pornește de la o premisă potrivită pentru un film horror ieftin, însă are o scenografie elegantă și se desfată construind o atmosferă sinistră prin schimbarea ludică a timpilor narativi. De asemenea, Almodóvar parodiază alte filme, precum în pastișa mută delirantă din *Vorbește cu ea/ Hable con ella* (2002).

**25.13.** *Femei în pragul unei crize de nervi*: comedie în pragul isteriei.

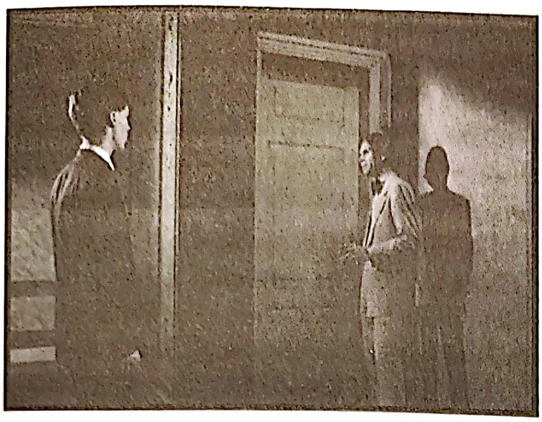
La fel ca Sirk sau Fassbinder, Almodóvar și-a ornamentat secvențele optând pentru o cromatică intensă (**fig. color 25.6**). Inventivitatea lui vizuală și regia tandră a actrițelor l-au transformat într-o emblemă a creativității în cinematografia europeană. Tânărul rebel a devenit un om mare respectabil și binevoitor.

**Revirimentul modernismului cinematografului de artă** Modernismul politic experimental nu a dispărut complet. Alexander Kluge, după utilizarea unei narațiuni mai clare în *Puternicul Ferdinand/ Der starke Ferdinand* (Germania de Vest, 1975), s-a întors la alegoriile istorice fragmentate care chestionau efectele nazismului și ale războiului (**fig. 25.14**). Jean-Marie Straub și Danièle Huillet au continuat să realizeze filme statice și bazate pe text (*Fortini/ Cani*, 1976; *Prea devreme, prea târziu/ Trop tôt, Trop tard*, 1981) și adaptări literare centrate pe narațiune (**fig. 25.15**). Abordarea cuplului Straub-Huillet a fost revigorată de Pedro Costa, care a documentat viețile claselor de jos din Portugalia în cadre-secvență solemne și lungi în filmele *Oase/ Ossos* (1997) și *Tinerețe în marș/ Juventude em marcha* (2006).

Chilianul exilat Raúl Ruiz, mai ludic, a creat puzzle-uri moderniste labirintice. *Vocația suspendată/ La*



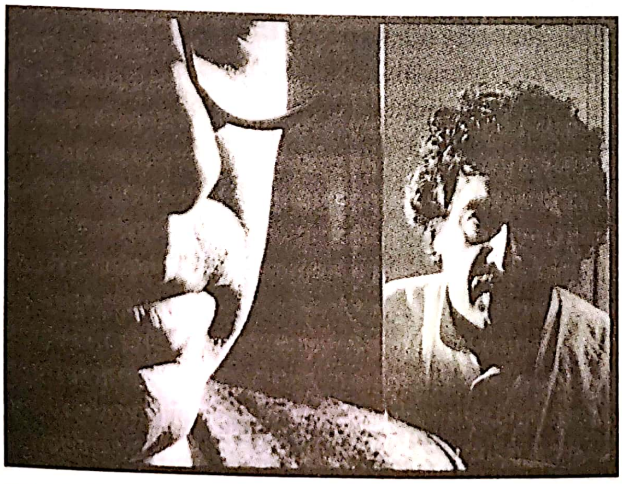
**25.14.** În filmul lui Kluge *Patrioata/ Die Patriotin* (1979), o cercetătoare perseverentă, cu secera în mână, exhumă trecutul Germaniei.



**25.15.** Compoziții epurate caracteristice și o paletă de stiluri de interpretare în *Raporturi de clasă/ Klassenverhältnisse* (1983), în regia lui Straub și Huillet.

*Vocation suspendu* (1977) pretinde că prezintă două filme neterminate intercalate despre certuri din sânul unui ordin religios. *Viața e vis/ Mémoire des apparences* (1987) aruncă un agent diplomatic într-o dictatură unde poliția îi interoghează pe suspecți în spatele unui ecran de cinema (**fig. 25.16**). Ruiz a combinat adaptările literare fastuoase (*Misterele Lisabonei/ Misterios de Lisboa*, 2010) cu proiecte enigmatice caracteristice (*Noaptea privită din față/ La noche de enfrente*, 2012).

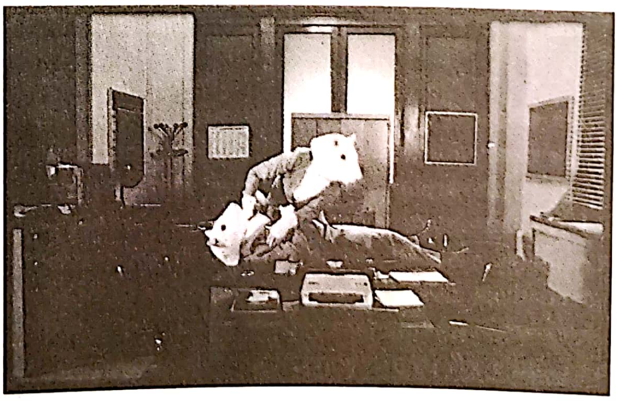
Dintre toți regizorii tradiției modernismului politic, unul a avut o importanță specială în anii 1970 și 1980. Grecul Theo Angelopoulos i-a înlocuit pe Michelangelo Antonioni și Miklós Jancsó și a devenit decanul mizanscenei în planuri-secvență. Ca în *Actorii itineranți/ O thiasos* (1975; vezi *Tendințe stilistice ale modernismului politic*, din Capitolul 23), Angelopoulos s-a jucat cu discontinuitățile și modificările cronologice ale istoriei și memoriei, dar aplecarea către peisaje a reprezentat o versiune monumentală a tradiției moderniste postbelice. Camera menținută la distanță evidențiază personaje care se mișcă prin spații vaste. Împrejurimile pot contura acțiunile sau pot fi în contrast cu acestea, ca atunci când planuri-secvență lungi intensifică un viol în *Peisaj în ceață/ Topio stin omihli* (1988; **fig. color 25.7**).



**25.16.** Ruiz accentuează narațiunea ermetică din *Viața e un vis* cu cadre grandangulare impunătoare.

Când Angelopoulos a trecut la povești personale motivate psihologic, ele au rămas situate în contextul social al unei Europe în schimbare, un pământ al imigrației masive și cu identități naționale instabile. *Călătorie spre Cythera/ Taxidi sta Kythira* (1984) arată un comunist în vârstă, exilat, care se întoarce în Grecia. În *Peisaj în ceață*, copiii părăsesc căminul familial pentru a-și căuta tatăl despre care cred că se află în Germania, în timp ce *Pasul suspendat al berzei/ To meteoro vima tou pelargou* (1991) se centrează pe un romancier faimos care abandonează confortul clasei de mijloc pentru viața precară de refugiat.

În ciuda filmelor câtorva moderniști politici și a activității unor numeroase regizoare feministe, cele mai multe filme europene importante au evitat angajamentul direct cu subiecte politice care a caracterizat perioada dintre 1965 și 1975. Regizorii consacrați au continuat să realizeze filme de un modernism moderat pentru piața internațională. François Truffaut, de pildă, a avut un mare succes cu *Noaptea americană/ La nuit américaine* (1973) și cu *Ultimul metrou/ Le dernier métro* (1980), dar melancolia înverșunată din *Camera verde/ La chambre verte* (1978) s-a dovedit mai puțin populară. Alain Resnais a devenit tot mai preocupat de deconstrucția artificiilor povestirii, adesea cu o tușă lejeră rareori afișată în capodoperele sale oficiale *Hiroshima, dragostea mea* și *Muriel*. În *Unchiul meu din America/ Mon oncle d'Amérique* (1980) carierele personajelor ilustrează teorii ale comportamentelor animale (**fig. 25.17**). Filmul *Providența/ Providence* (1977), cu



**25.17.** Cursa de șobolani ca luptă între șoarecii directori în *Unchiul meu din America*.

secvențele sale întrerupte și revizuite pe parcurs, dezvăluie arbitrarul construcției unei intrigi pe tărâmul ficțiunii.

Câțiva regizori mai tineri au susținut noul modernism paneuropean. În Marea Britanie, Nicolas Roeg, un director de imagine respectabil, și-a construit reputația cu filmul *Performance* (1970), înainte de a construi străfulgerări de subiectivitate *à la* Resnais în *Nu privi acum/ Don't Look Now* (1974; **fig. 25.18**) și în *Moment nepotrivit: o obsesie senzuală/ Bad Timing: A Sensual Obsession* (1985). Din zona experimentală a apărut Peter Greenaway, care a trecut la filmul de artă odată cu *Contractul desenatorului/ The Draughtsman's Contract* (1982), coprodus de Channel 4 și de BFI. O dramă de epocă luxuriantă care se petrece în secolul al XVII-lea, *Contractul desenatorului* (**fig. color 25.8**) are elemente în comun cu jocurile labirintice din filmele timpurii ale lui Greenaway (vezi *Povești, dense sau criptice*, din Capitolul 24), arătând cum descoperă un artist secretele unei familii bogate. Idei elaborate stau la baza muncii ulterioare a lui Greenaway, ca atunci când integrează sistematic cifre în scenografia comediei negre sexuale *Înecați în serie/ Drowning by Numbers* (1988) sau când aduce la viață cele 24 de texte din *Cărțile lui Prospero/ Prospero's Books* (1991), o adaptare liberă a piesei *Furtuna* de Shakespeare.

Mai puțin geometrice, dar mai infuzate de emoții personale au fost filmele britanicului Terence Davies. Filmele timpurii autobiografice ale lui Davies îmbină percepții asupra implicațiilor politice post-1968 bazate pe experiențe personale cu convenții ale filmului de artă. Grație inițiativelor de producție ale BFI, Davies a pătruns pe piețele internaționale odată cu *Voci de departe, naturi moarte/ Distant Voices, Still Lives* (1988). În acest film, suferința unei familii terorizate de tatăl abuziv și psihopat este alinată de iubirea împărtășită de mamă, fiice și fiu. Imaginile dureroase sunt intensificate de un stil rectiliniu, riguros, asemănător celui din *Jeanne Dielman* al lui Akerman. Davies stăruie asupra holurilor goale și a plafoanelor și abordează întâlnirile de familie și momentele de cântat în comun de parcă personajele ar fi așezate pentru a li se picta portretul (**fig. color 25.9**). În *Sfârșitul unei zile lungi/ The Long Day Closes* (1992), un stil mai luxuriant recreează atmosfera dulce-amăruie dintr-o familie după decesul tatălui. Mișcările lente de cameră, dizolvările sincronizate cu schimbările de ecleraj și cântecele care leagă momentele fac ca acțiunea să alunece aproape insesizabil de la un moment la altul și între fantezie și realitate.

**25.18.** Protagonistul își întrezărește soția îndoliată, iar cele două femei misterioase pot fi o fantezie sau o premoniție a viitorului în *Nu privi acum*.

Utilizarea flashbackurilor în filmele lui Davies se înscrie într-o tendință care a rămas populară în anii 2010. Regizorii s-au întors adesea la genul de fluiditate temporală ai cărei pionieri au fost Fellini, Buñuel și alții. *Elementul crimei/ Forbrydelsens Element* (Danemarca, 1983) și *Europa/ Zentropa* (Germania, 1991), regizate de Lars von Trier, schițează peisaje rău-prevestitoare planând între istorie și vis. *Ascuns/ Caché* (2005) a revenit la flashbackurile ațâțătoare și la ambiguizarea perspectivei narative caracteristice autorilor de film postbelici. Ca în *Blow-Up*-ul lui Antonioni, Haneke a utilizat imagini filmate (în cazul lui, înregistrări video) pentru a construi o poveste detectivistă psihologizată, dar una al cărei punct central este o crimă îngropată în adâncurile istoriei coloniale a Franței.

Alți regizori au fost atrași de cultura populară pentru a face convențiile formale ale modernismului mai prietenoase pentru publicul larg. *Toto eroul* creează un joc *à la* Resnais ce interconectează realitatea, memoria și universul fantastic, dar le pune la dospit cu muzică vioaie și secvențe dintr-o copilărie caracterizată de uitatul la televizor. *Aleargă, Lola, aleargă/ Run, Lola, Run* (Germania, 1998) îi oferă eroinei sale sorți alternative în trei universuri paralele, toate filmate într-un stil specific videoclipului muzical și acordate la un ritm de muzică techno. *Reconstituirea unei iubiri/ Reconstruction* (Danemarca, 2003), în regia lui Cristoffer Boe, l-a adaptat pe Resnais epocii Google Maps-ului, prezentând versiuni ale întâlnirii romantice a unui cuplu în zone diferite dintr-un oraș.

Aspecte mai tulburătoare au ajuns, din când în când, la publicul larg. Regizorul grec Yorgos Lanthimos și-a plasat poveștile în lumi închise, bazate pe ritualuri bizare și pe scenarii fanteziste. Un polițist, o menajeră și un funcționar reconstituie crime comise de un criminal în serie (*Kinetta*, 2005). Pe o proprietate împrejmuită de ziduri, părinții își supun copiii la jocuri sângeroase de dominare (*Canin/ Kynodontas*, 2009). Patru persoane înființează un serviciu prin care se vând pe post de înlocuitori ai membrilor recent decedați ai unor familii (*Alpii/ Alpeis*, 2011). Filmat cu o detașare seacă, jocul de roluri este atât comic, cât și înfiorător, până când lucrurile scapă de sub control și violența se dezlănțuie (**fig. color 25.10**).

Satirele întunecate ale lui Lanthimos, care evocă filmele târzii ale lui Buñuel și piesele Teatrului European al Absurdului, i-au permis să treacă la producția internațională de limbă engleză. În *Homarul/ The Lobster* (2015), diverse personaje singure se cazează într-un complex turistic pentru a-și găsi perechea; dacă eșuează, sunt transformate în animale care vor fi vânate de ceilalți oaspeți. Actori americani și britanici importanți au fost distribuiți în *Uciderea cerbului sacru/ The Killing of a Sacred Deer* (2017), o poveste supranaturală despre sacrificiul uman, și în comedia de intrigi de la curtea regală ceva mai apropiată de realitatea istorică *Favorita/ The Favourite* (2018). Lanthimos a arătat că un modernism provocator prezentat într-un ambalaj vibrant are încă potențialul de a atrage un număr mare de spectatori.

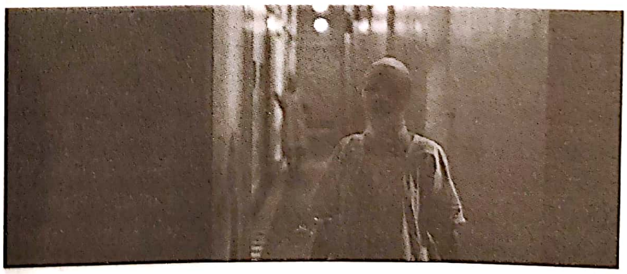
Mai puțin senzațională, dar provocatoare a fost și „Școala de la Berlin", formată din tineri cineaști care au debutat la sfârșitul anilor 1990. Concentrându-se pe angoasa citadină și pe frustrările rătăcitorilor și cetățenilor marginali, filmele lor au fost realizate în genuri populare, dar cu o abordare „dedramatizată". După ce a făcut un film despre emigranții turci, Thomas Arslan a realizat thrillere austere (*Dealer*, 1999; *În umbră/ Im Schatten*, 2010). Melodramele discrete ale Angelei Schanelec au examinat personaje feminine. Cadrele lungi, statice ale Școlii de la Berlin și minimalismul pictural au afinități cu direcția „cinemaului lentorii" (vezi *Cinemaul de artă: mai lent și mai zgâlțâit*, din acest capitol).

Cel mai proeminent reprezentant al Școlii de la Berlin a fost Christian Petzold. Petzold îi admira cu ardoare pe Hitchcock, Sirk și filmele horror. Cu un stil mai puțin detașat decât al lui Arslan și Schanelec, acesta s-a dedicat infuzării filmului de gen cu emoție frustă. Thrillerul său *Barbara* (2012) mizează pe simpatia pentru un doctor nefericit care își îngrijește cu loialitate pacienții, dar încearcă să fugă din Germania de Est. În *Phoenix* (2014) utilizează elemente de melodramă opulentă (confuzie de identități, operații estetice, trădare în căsnicie), o cheie de actorie mai reținută și o mizanscenă luxuriantă cu accente de horror clasic (**fig. 25.19**). *Tranzit/ Transit* (2018) plasează cu îndrăzneală în Franța contemporană o poveste din perioada ocupației naziste, punând Gestapoul să folosească sisteme de supraveghere video. Petzold evocă filmul noir prin folosirea unui narator din afara câmpului vizual și a unui imaginar care amintește de secvențele de montaj din Hollywoodul anilor 1940 (**fig. color 25.11**).

Comentariul politic deschis precum cel din filmele lui Angelopoulos s-a subțiat de-a lungul deceniilor, dar majoritatea cineaștilor moderniști au considerat că opera lor implică o formă de critică socială: Davies expunea violența domestică, Haneke și Lanthimos sondau delăsarea membrilor claselor superioare, iar Școala de la Berlin chestiona structurile sociale opresive. La fel, estetica modernistă era departe de a-și fi epuizat potențialul. În anii 2020, regizorii europeni au continuat să dezvolte resurse expresive aflate la baza cinematografului de artă ulterior erei neorealismului.

**Grade de separare** Dacă există o strategie narativă care să caracterizeze ambițiosul cinema de artă european al anilor 2000, aceea este narațiunea de tip rețea. Poveștile despre vieți intersectate nu erau noi sau unice; Altman explorase formatul în *Nashville* (1975), iar cineaștii americani preluaseră ideea în anii 1990. Dar conceptul de destine încrucișate devenise destul de des întâlnit în cinematograful european modern. Uneori, ca în *Bătaia din aripi a fluturelui/ Le battement d'ailes du papillon* (2000), din coincidențe romantice rezulta o comedie socială. O comedie mai satirică era, de asemenea, posibilă, așa cum a arătat Cesc Gay (*În oraș/ En la ciudad*, Spania, 2003).

Alte dimensiuni comice ale narațiunii europene de tip rețea au fost revelate de Otar Iosseliani. Emigrând din Georgia în Franța, acesta a realizat filme caracterizate de o fantezie ironică. În *Favoriții lunii/ Les Favoris de la lune* (1984), exilații ruși hoinăresc prin



**25.19.** Dubluri fantomatice și imagerie de film horror: în evocarea traumelor postbelice ale Germaniei, *Phoenix* reînvie filmul hollywoodian *Omul invizibil/ The Invisible Man* (1933).

Paris, fiind prinși în conflicte dintre bande și în povești de dragoste (**fig. 25.20**). *Vânătoare de fluturi/ La Chasse aux papillons* (1992) satirizează eforturile de modernizare a zonei rurale. *Adio, plai natal!/ Adieu, plancher des vaches!* (1999) este o poveste încâlcită a unei familii de aristocrați care intră în conflict cu vecinii dintr-un orășel.

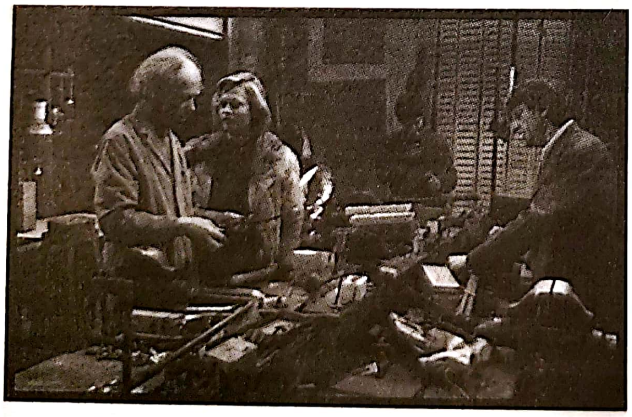
Iosseliani a fost influențat de Jacques Tati, nu doar prin umorul sec și bazat pe fizicalitate, ci și prin utilizarea sistematică a cadrelor largi aglomerate cu personaje interesante, adesea tăcute. „Imediat ce văd un film care începe cu o serie lungă de planuri și contraplanuri, cu mult dialog și actori cunoscuți, părăsesc sala. Nu așa arată opera unui artist."*

Regizoarea Școlii de la Berlin, Angela Schanelec, a urmat premisa narațiunii de tip rețea cu aceeași consecvență ca Iosseliani, dar în drame sumbre și discrete. *Viața mea înceată/ Mein langsames Leben* (2000) pune laolaltă douăzeci de personaje de-a lungul câtorva luni din viața unei femei în care aceasta iese dintr-o relație de iubire și suferă pierderi personale. În *Orly* (2010), aeroportul francez găzduiește patru fire narative întrețesute. *Drum prin vis/ Der traumhafte Weg* (2016) face aluzie la călătoria în timp: un bărbat și o femeie pe care-i urmărim în prima jumătate a filmului reapar neschimbați în a doua jumătate, dar ca personaje secundare într-o altă poveste petrecută treizeci de ani mai târziu.

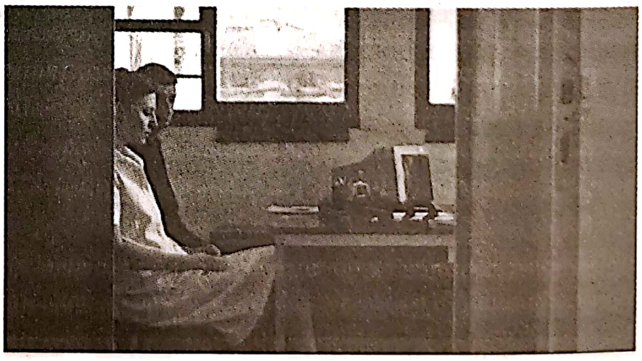
Tehnica lui Schanelec e seacă și eliptică. Cadrele ei mențin reacțiile personajelor și evenimentele importante în afara câmpului vizual. Iosseliani preferă, precum Tati, cadrele largi și deschise, dar Schanelec se bazează adesea pe încadraturi mai strânse, fragmentate, bressoniene. Cadrele ei largi pot fi opace, urmărind să-i provoace pe spectatori să-și pună întrebări cu privire la legăturile dintre personaje (**fig. 25.21**).

Opera lui Schanelec exemplifica tendința mai amplă a cineaștilor de a utiliza narațiunea de tip rețea pentru a reflecta asupra coincidențelor, sorții și diferențelor culturale. În *Creaturile nopții/ Nachtgestalten* (Germania, 1999), personaje din diverse clase sociale se întâlnesc și se despart de-a lungul unei singure nopți. *Pasagerii/ Les Passagers* (Franța, 1999) urmărește destinele interconectate ale călătorilor dintr-un tramvai. *Încotro bate vântul/ Any Way the Wind Blows* (Belgia, 2003) aduce împreună tot mai multe persoane la o petrecere unde o boală misterioasă pare să-și facă efectul asupra tuturor. Uneori, narațiunile de tip rețea sunt acompaniate de jonglerii cu timpul narativ, ca în *Antract/ InterMission* (Marea Britanie, 2004). La o scară mai mare, *Trilogia* lui Lucas Belvaux (*Fugar/ Cavale*; *Un cuplu minunat/ Un couple épatant* și *După viață/ Après la vie*, Belgia, 2002) distribuie principiul narațiunii de tip rețea de-a lungul a trei filme care reiau evenimente-cheie din diferite puncte de vedere ale personajelor.

Intriga de tip rețea era potrivită pentru coproducțiile internaționale care utilizau actori și locații din țări diferite; la nivel tematic putea sugera afilieri în sânul noii Europe. Personaje din Vest și din Est se cuplează în *Manechine de probă/ Crash Test Dummies* (Germania, 2005), în timp ce carnea unui taur măcelărit aduce împreună persoane din Franța și Spania în *Carnagiu/*



**25.20.** Într-un cadru caracteristic filmat de la distanță, Iosseliani arată o tranzacție misterioasă: o femeie de societate vizitează un magazin care produce bombe (*Favoriții lunii*).



**25.21.** În *Marsilia/ Marseille* (2004), Sophie este interogată de un ofițer de poliție pe care nu îl vedem și este asistată de un traducător. Coregrafia și încadratura acestui cadru de șaptezeci de secunde ascund aproape întreaga informație narativă, în afară de mărturia ei. Următorul cadru, care conchide secvența, o arată cum izbucnește în lacrimi într-un prim-plan ce durează mai mult de șase minute.

---

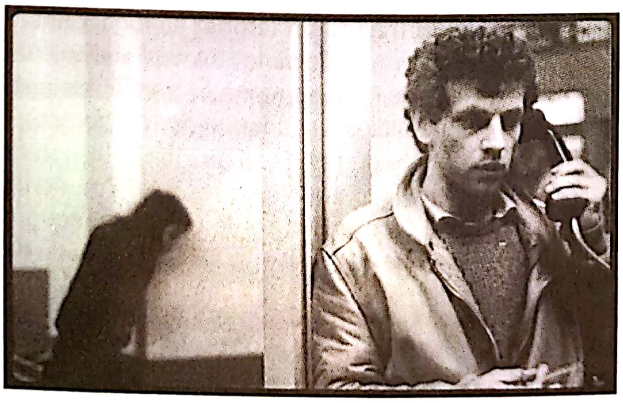
* Citat în „Iosseliani on Iosseliani", în *The 24th Hong Kong International Film Festival Catalogue* (Hong Kong: Urban Council, 2000), p. 138.

*Carnage* (2002). La limită, personajele puteau fi pur și simplu conectate de evenimente curente: *O zi în Europa/ One Day in Europe* (2005) prezintă mai multe povești care se petrec în timpul unui meci de fotbal de la Cupa Mondială. Narațiunea de tip rețea a devenit ceea ce fuseseră filmele bazate pe flashbackuri pentru cinematografia anilor 1960: o convenție importantă care merita explorată datorită forței sale formale și tematice.

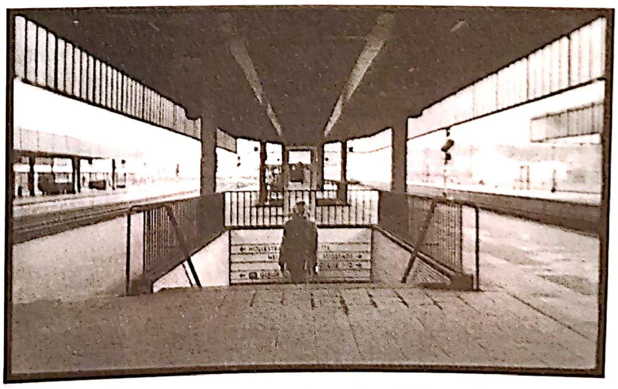
**Noi cineaste** Pe măsură ce angajarea politică a presupus transformarea aspirațiilor revoluționare în micropolitici (vezi *Cinematograful politic în Lumea a Treia*, din Capitolul 23), în anii 1970 și 1980, cineastele au primit din ce în ce mai multă recunoaștere internațională. Au avut o contribuție la majoritatea tendințelor pe care le-am analizat până aici. În cinematograful popular, italianca Lina Wertmuller, Doris Dörrie din Germania și Diane Kurys și Colline Serreau din Franța au avut succes cu comedii despre prietenia dintre femei și tensiunile dintre bărbați și femei. Cineastele au realizat multe narațiuni de tip rețea, inclusiv *Carnagiu* (Delphine Gleize, Spania), *Revoluționari liberi/ Böse Zellen* (Barbara Albert, Austria, 2003), *Festival* (Annie Griffin, Scoția, 2005), *Noi/ Nosotras* (Judith Collel, Spania, 2000) și *Lumea lui Charlie/ Selon Charlie* (Nicole Garcia, Franța, 2006).

Alte regizoare au utilizat convențiile cinematografului de artă cu mai multă rigurozitate. Două exemple importante sunt Marguerite Duras și Margarethe von Trotta (vezi *Duras, von Trotta și cinematograful european de artă*, din acest capitol). O cineastă cu ambiții similare a fost Agnès Varda, câștigătoarea unui premiu important la Festivalul de Film de la Veneția pentru *Fără acoperiș și fără lege/ Sans toit ni loi* (1985), despre o tânără misterioasă care vagabondează prin zonele rurale, fiind înclinată să trăiască fără niciun principiu solid de viață, ceea ce o duce la pierzanie. Filmul respectă normele cinemaului de artă de a începe cu moartea Monei și de a prezenta apoi, prin intermediul unui lung flashback, detalii ale vieții ei. Varda descrie decăderea Monei apelând la tehnici de cameră detașate și libere (**fig. 25.22**), ceea ce induce atât respectul pentru păstrarea credibilității perspectivei personajului, cât și senzația unei vieți irosite.

În acord cu tendința spre un cinema mai accesibil, Chantal Akerman a realizat după solicitantul *Jeanne Dielman, 23, Quai du commerce, 1080 Bruxelles* (1975, vezi *Tendințe stilistice ale modernismului politic*, din Capitolul 23) filme mai apropiate de modelele convenționale. *Întâlnirile Annei/ Les Rendez-vous d'Anna* (1978) urmărește călătoria unei realizatoare de film prin Europa într-o versiune feminină a *road movie*-ului (**fig. 25.23**). *Toată noaptea/ Toute une nuit* (1982) este o secțiune transversală a unei singure nopți, în care aproape treizeci de cupluri se întâlnesc, așteaptă, se ceartă, fac dragoste și se despart (**fig. color 25.12**). *Golden 80s* (1983) este un musical strălucitor în maniera lui Demy, cu intrigi romantice care se intersectează într-un mall, cu numere muzicale efervescente și cu reflecții amare asupra stratagemelor sexuale. *Noapte și zi/ Nuit et jour* (1991) este un fel de reconsiderare a Noului Val Francez dintr-o perspectivă feministă, de parcă triunghiul amoros din *Jules și Jim/ Jules et Jim* ar fi fost povestit din punctul de vedere al unei femei. În toate aceste filme, narațiunile fragmentate ale cinematografului postbelic îi permit lui Akerman să surprindă întâlniri ocazionale și epifanii accidentale, dar și să acorde o atenție considerabilă muncilor femeilor și aspirațiilor acestora de a iubi și de a trăi plăceri fizice.



**25.22.** Detașare regizorală în *Fără acoperiș și fără lege*: în timp ce cercetătorul yuppie i se plânge nevestei, protagonista Mona se prăbușește în fundal.



**25.23.** *Întâlnirile Annei, road movie*-ul filmat de Akerman într-o manieră seacă, rectilinie.

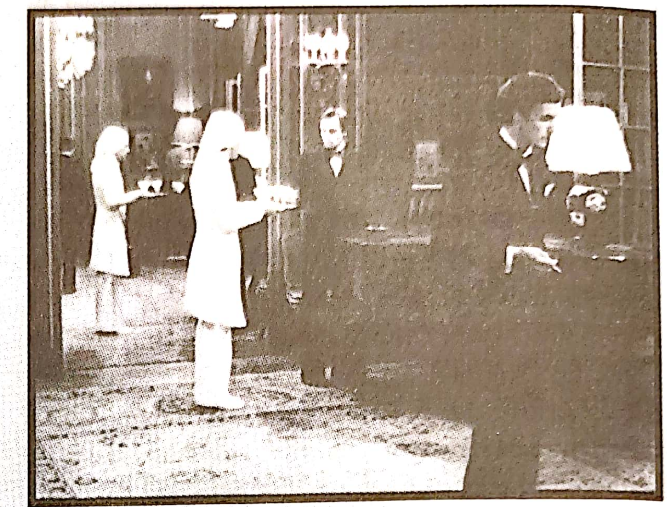
Carierele a două regizoare exemplifică mai multe tendințe ale anilor 1970 și 1980. Marguerite Duras, o romancieră importantă, a scris scenarii de film, cel mai notabil pentru *Hiroshima, dragostea mea/ Hiroshima mon amour* (1959). A început să regizeze în 1966 odată cu *Distruge, a spus ea/ Détruire dit-elle* (1969), urmat, printre altele, de *Nathalie Granger* (1973), *Camionul/ Le camion* (1977) și *India Song* (1975).

Scriitura lui Duras avea legături cu avangarda reprezentată de Noul Roman Francez (Nouveau Roman), de unde a preluat concepții literare despre experiment în filmele pe care le-a realizat, așa cum făcuseră mai devreme Jean Cocteau și Alain Robbe-Grillet. Însă, precum Germaine Dulac, Maya Deren sau Agnès Varda, și ea a explorat un „modernism feminin". Filmele sale lente, lacunare, în care se regăsesc imagini statice și un dialog redus la minimum, au căutat o utilizare distinctivă a limbajului, de expresie feminină. Duras a construit, de asemenea, o lume intimă plasată în Vietnamul anilor 1930. În romane, piese de teatru și filme, a dezvoltat povești suprapuse despre diplomați coloniali și persoane influente din societate, care se întâlnesc în încâlceli amoroase.

*India Song* (1975) rămâne un film emblematic pentru cinematograful modernist al anilor 1970. Acțiunea sa este plasată în mare parte în ambasada franceză din Vietnam, în timpul unui lung dineu. Cuplurile dansează fără vlagă pe muzică de tango, deplasându-se în derivă prin cadru sau glisând prin fața oglinzii impunătoare din salon (**fig. 25.24**). Nu vedem niciodată pe nimeni vorbind. Voci anonime par să adauge comentarii imaginilor prezentate, deși ele aparțin unui plan al prezentului, iar acțiunea se petrece în trecut. Mai mult, o parte semnificativă din acțiunea dramatică – seducția, trădarea și suicidul – are loc în afara cadrului sau o vedem reflectată în oglindă.

*India Song* este un experiment în ritmul susținut: Duras a măsurat durata fiecărui gest și a fiecărei mișcări de cameră cu un cronometru. Nu putem fi siguri că acțiunea pe care o vedem chiar a avut loc sau este un fel de punere în scenă imaginară a relațiilor dintre personaje. Murmurul de pe coloana sonoră sugerează că petrecerea este aglomerată, dar cadrele largi și statice ne arată doar personajele principale. Filmul îl atrage pe spectator într-o reverie hipnotizantă, fiind totodată o reflecție asupra cutumelor vieții coloniale din insule.

Margarethe von Trotta a aparținut unei generații mai tinere. Născută în 1942, a jucat în mai multe filme ale Tânărului Cinema German. S-a căsătorit cu Volker Schlöndorff în 1971 și a colaborat cu el la mai multe lungmetraje. Succesul popular al filmului coregizat de ei, *Onoarea pierdută a Katharinei Blum/ Die verlorene Ehre der Katharina Blum oder: Wie Gewalt entstehen und wohin sie führen kann* (1975), i-a deschis calea lui von Trotta să regizeze singură mai multe filme, cele mai importante fiind *A doua deșteptare a Christei Klages/ Das zweite Erwachen der Christa Klages* (1977), *Anii de plumb/ Die bleierne Zeit* (1981), *Rosa Luxemburg* (1986) și *Trei surori/ Paura e amore* (1988). Aceasta a contribuit la tradiția internațională a calității cu un studiu epic al vieții postbelice din Germania în *Anii zidului/ Das Versprechen* (1995) și cu biografia unei filosoafe germane în *Hannah Arendt* (2012).



**25.24.** Oglinda din salon în *India Song*: relații de clasă dublate.

Nu la fel de experimentală ca Duras, von Trotta apelează la convenții mai digerabile ale cinematografului de artă pentru a examina problemele femeilor. Filmele sale timpurii arată cum femeile se rup de rolurile lor domestice și devin figuri publice scandaloase: Katharina Blum ajută un terorist să fugă; Christa Klages devine jefuitoare de bănci. Filmele mai recente ale lui von Trotta se concentrează pe conflictele apărute în viețile femeilor din asumarea mai multor roluri: profesionale, legate de familie și de iubirea de natură sexuală. Cineasta e mai ales interesată de modurile în care mamele, fiicele și surorile împărtășesc momente-cheie din istoria familiei și ajung în situația de a-și exercita puterea una asupra celeilalte.

*Surorile sau echilibrul fericirii/ Schwestern oder Die Balance des Glücks* (1979), de exemplu, pune în contrast două femei. Eficienta și precisa Maria este o secretară hotărâtă să avanseze în carieră. Mai tânăra ei soră Anna urmează cu inima îndoită studii în domeniul biologiei, trăind în imaginația sa și agățându-se de amintiri din copilărie. Anna se sinucide, parțial din cauza presiunii de a avea succes pe care o resimte din partea Mariei. Maria răspunde prin a-și găsi o soră-substitut, o dactilografă pe care își propune să o modeleze profesional. Într-un final însă, conștientizează că fusese prea rigidă: „Voi încerca să visez de-a lungul vieții mele. Mă voi strădui să fiu Maria și Anna."

Fassbinder ar fi transformat acest film într-o melodramă sinistră a dominării, însă von Trotta refuză să o portretizeze pe Maria ca pe un monstru. În schimb, construiește o perspectivă echilibrată asupra poveștii pentru a genera o schimbare treptată în simpatia față de personaje. La început, spectatorii intră în amintirile și reveriile Annei (**fig. 25.25**) și stau la distanță de Maria. După sinuciderea Annei, von Trotta îl introduce pe spectator în mintea condusă de vinovăție a Mariei. La sfârșit, caracteristica cinematografului de artă de a combina amintiri, fantezii și imagini ambigue sugerează că Maria își imaginează pădurea misterioasă care făcuse parte din reveriile Annei. Acesta este „echilibrul fericirii".

Felul în care utilizează oglinzile cele două regizoare ajută la observarea clară a diferențelor dintre abordările lor. Geometria luxuriantă a salonului din *India Song* ilustrează emfaza lui Duras asupra formei, cu oglinda care uneori seamănă cu o fereastră către un alt tărâm. Impulsurile experimentale ale lui Duras au condus-o spre explorări ezoterice ale relației dintre sunet și imagine. *Numele ei, Veneția, în deșertul Calcutta/ Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1976) reutilizează întreaga coloană sonoră din *India Song*, dar prezintă cu totul alte cadre ale ambasadei golite complet de prezența umană. Treizeci dintre cele patruzeci și cinci de minute ale filmului *Omul atlantic/ L'homme atlantique* (1981) conțin un ecran negru.

**25.25.** Oglinzile definesc fantezia Annei în *Surori sau echilibrul fericirii*. Aici, își amintește cum ea și Maria își dădeau cu ruj pe buze în vremea copilăriei.

Din contră, oglinzile lui von Trotta conectează și pun în antiteză personajele, sporind intensitatea problemelor abordate de narațiune. „Dacă există o așa-zisă formă feminină a esteticii în film, pentru mine rezidă în alegerea temelor, în atenția, respectul, sensibilitatea, grija cu care abordăm persoanele pe care le reprezentăm"*. Experimentele formale rarefiate specifice lui Duras s-au dovedit din ce în ce mai neobișnuite pe măsură ce realizatoare precum von Trotta s-au îndreptat către subiecte și stilistici mai accesibile.

---

* Margarethe von Trotta, „Female Film Aesthetics", în Eric Rentschler, ed., *West German Filmmakers on Film: Visions and Voices* (New York: Holmes & Meier, 1988), p. 89.

Regizoarele au constituit o aripă importantă a Noului Cinema German, parțial grație ambițioaselor programe de finanțare lansate de televiziune și de agențiile guvernamentale. Von Trotta a fost cea mai vizibilă reprezentantă a acestei perioade de avânt a filmelor care utilizau convenții specifice cinemaului de artă pentru a investiga subiecte legate de femei. Helke Sander a fost o studentă activistă în tumultul anului 1968 și o cofondatoare a mișcării germane de eliberare a femeilor. După mai multe filme scurte despre mișcarea de emancipare a femeilor, Sander a realizat *Reducerea universală a personalității – duble căzute la montaj/ Die Allseitig reduzierte Persönlichkeit – Redupers* (1978), povestea unei fotografe care vrea să publice imagini neoficiale din Berlinul de Vest și se confruntă cu rezistența editorilor ziarului unde lucrează.

Anii 1990 și 2000 s-au dovedit în mod particular prosperi. În Scoția, Lynne Ramsay a revitalizat realismul de tip *Kitchen Sink* în *Vânătorul de șobolani/ Ratcatcher* (1999) și *Morvern Callar* (2002), înainte de a trece la producții internaționale precum *Trebuie să vorbim despre Kevin/ We Need to Talk About Kevin* (2011) și *N-ai fost niciodată aici/ You Were Never Really Here* (2017). Cineasta britanică Joanna Hogg a fost lăudată pentru *Fără legătură/ Unrelated* (2008), *Suvenirul/ The Souvenir* (2019) și pentru alte drame tensionate și filmate cu discreție care tratează relațiile.

Franța a fost probabil cea mai primitoare țară pentru regizoare. Claire Denis, care a abordat relația frate-soră în *Nénette și Boni/ Nénette et Boni* (1996), și-a îndreptat apoi atenția către fanteziile masculine despre eroism în somptuosul *Bună treabă/ Beau travail* (1999, **fig. color 25.13**) și către moștenirea colonialismului francez în Africa în *Africa mea/ White Material* (2009). Abordând genuri diverse, Denis a devenit una dintre cele mai importante cineaste franceze. Catherine Breillat a realizat studii îndrăznețe ale dorințelor feminine în *Poveste romantică/ Romance* (1999) și în *Surorii mele/ À ma soeur!* (2001). Mai tânăra Céline Sciamma s-a specializat în filme despre adolescente care explorează aspecte ale identității lor în formare (*Tomboy*, 2011; *Gașca de fete/ Bande de filles*, 2014). Filmul ei *Portretul unei femei în flăcări/ Portrait de la jeune fille en feu* (2019), o poveste de iubire dintre o tânără femeie bogată și profesoara ei de pictură, aplică preocuparea lui Sciamma pentru atracția lesbiană genului filmului istoric.

În 1970 existau foarte puține regizoare în Europa de Vest. Până în 2017 aproape 20% dintre lungmetraje erau realizate de femei. Acesta era încă un procentaj mic, dar în comparație cu alte regiuni ale lumii era remarcabil.

La fel de important, anii 2000 le-au adus femeilor și anumite poziții de putere în companiile media. Pe întregul continent, producătoarele și femeile aflate în poziții executive conduceau festivaluri, agenții de talente și companii de producție. Femeile se aflau la conducerea StudioCanal, a Asociației Britanice de Arte ale Filmului și Televiziunii (British Association of Film and Television Arts), a unor filiale ale Apple TV+ și Amazon. Această creștere a participării femeilor la industria cinematografică europeană se datora mai multor decenii de acțiuni în vederea stabilirii unui loc esențial în cultura de film europeană pentru femeile creatoare.

## Imaginea acaparatoare

Din anii 1970 până în prezent mulți cineaști europeni au căutat să ofere filmelor lor o aparență captivantă. În paralel cu utilizarea hipercinetică de către Noul Hollywood a urmăririlor, exploziilor și efectelor speciale, regizorii europeni au făcut eforturi pentru a-i absorbi pe spectatori în contemplarea concentrată a unor imagini frumoase sau surprinzătoare.

**Herzog, Wenders și cinemaul „sensibilității"** Doi regizori din München, Werner Herzog și Wim Wenders, au exprimat acest tip de picturalitate la începutul anilor 1970. Având încredere în frumusețea imaginii și în sensibilitatea privitorului, ei au lăsat în urmă preocupările politice ale cineaștilor Tânărului Cinema German. Stilurile lor introspective, ale „sensibilității", se armonizau cu tendința spre „noua interioritate" din literatura germană a vremii.

Herzog și-a construit reputația cu un șir de drame criptice: *Semne de viață/ Lebenszeichen* (1968), *Și piticii au început de mici/ Auch Zwerge haben klein angefangen* (1970), *Aguirre, biciul lui Dumnezeu/ Aguirre, der Zorn Gottes* (1972), *Kaspar Hauser – fiecare pentru sine și Dumnezeu împotriva tuturor/ Jeder für sich und Gott gegen alle – Kaspar Hauser* (1975), *Inimă de sticlă/ Herz aus Glas* (1976). Toate afișează sensibilitatea profund romantică a acestuia. Regizorul se concentrează pe victoriosul eroic (conchistadorul Aguirre vrea să cucerească un continent; **fig. 25.26**), pe marginali și pe inocenți (pitici, copilul sălbatic Kaspar Hauser) și pe mistici (întreaga comunitate din *Inimă de sticlă*).

Herzog a căutat să surprindă imediatețea experienței, o puritate a percepției neîngrădită de limbaj. El a celebrat adesea întâlnirea dintre oameni și materialitatea genuină a lumii înconjurătoare. În *Tărâmul tăcerii și al întunericului/ Land des Schweigens und der Dunkelheit* (1971), persoane fără văz și auz vizitează o fermă de cactuși și călătoresc pentru prima oară cu avionul. Imaginile cinematografice, credea Herzog, ar trebui să-i întoarcă pe oameni către lume, așa cum este ea, dar cum rareori o vedem. „De aceea vreau să fac filme... Vreau să arăt lucruri care sunt, cumva, inexplicabile."*

Pentru a potența această senzație de mister, Herzog a apelat la imagini stranii, adesea suspendând narațiunea. Camera observă detașat cum o mașină goală încercuiește un hambar, iar un omuleț râde maniacal. Conchistadorii plutesc prin jungla peruană și se holbează la un vas cuibărit în coroana unui copac. O ușă aproape să se închidă se oprește în mod misterios, iar acest mic eveniment devine unul demn de contemplare.

Imaginile lui Herzog se deschid către infinit prin includerea unor elemente vizuale ce țin de apă, ceață și cer (**fig. 25.27**). În debutul filmului *Inimă de sticlă*, norii plutesc precum râuri învolburate prin văi montane. Din când în când, Aguirre contemplă pulsațiile hipnotizante

---

* Citat în Timothy Corrigan, *New German Film: The Displaced Image* (Austin: University of Texas Press, 1983), p. 146.

**25.26.** *Aguirre, biciul lui Dumnezeu*: conchistadorul, ținându-și fiica moartă, promite totuși să găsească cele șapte orașe de aur.

**25.27.** Ultimele imagini din *Inimă de sticlă* ilustrează parabola unuia dintre personaje despre oamenii care merg până la marginea lumii.

ale agitatului Amazon. Deșerturile din *Fata Morgana* (1971) se dizolvă în granulația înțesată a texturii peliculei, iar pâlpâiri similare întrerup filmul *Kaspar Hauser* și ne invită să împărtășim viziunea protagonistului.

Herzog s-a declarat moștenitorul lui F.W. Murnau; a realizat o nouă versiune a lui *Nosferatu* (1978) și a recuperat stilul de joc expresionist prin hipnotizarea distribuției din *Inimă de sticlă*. Apetența pentru filmul mut era evidentă în credința lui că imaginile cu impact autentic au potențialul de a exprima adevăruri mitice dincolo de limbaj. Dar puterea evocatoare a operei sale depinde, de asemenea, de coloanele sonore pulsatorii compuse de trupa art rock Popol Vuh. Slăbirea relației cauză-efect caracteristică cinemaului de artă i-a oferit lui Herzog posibilitatea de a se dedica descoperirii unei imagini pure, desprinse de timp.

Wim Wenders și-a început cariera cu impulsuri antinarative similare, realizând o serie de scurtmetraje minimaliste la finalul anilor 1960. Când a ajuns să facă lungmetraje, latura sa „sensibilă“ și-a găsit forma de expresie în narațiuni libere de călătorie, care se întrerupeau pentru a permite contemplarea locurilor și obiectelor. Puternic influențat de cultura americană, Wenders a găsit la fel de multă plăcere și senzualitate în jocul pinball, în muzica rock'n'roll și în filmele hollywoodiene, precum găsea Herzog în grandoarea naturii. Wenders aprecia momentele din filme care sunt „atât de neașteptat de lucide, de copleșitor de concrete, încât îți taie respirația sau te fac să te ridici de pe scaun sau să îți duci mâna la gură“*.

În *Frica portarului înaintea loviturii de la 11 metri/ Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (1971), un tânăr aflat în derivă se mută cu o femeie, o ucide, se afundă din nou în derivă și așteaptă ca poliția să-l găsească. Intriga bazată pe un roman al lui Peter Handke, scriitor asociat cu „noua interioritate“, se dizolvă într-o serie de momente „copleșitor de concrete“, ca atunci când o țigară aruncată dintr-un autobuz produce o arteziană de scântei în stradă (**fig. color 25.14**). La fel, în trilogia „călătoriei“ a lui Wenders – *Alice în orașe/ Alice in den Städten* (1973), *Mișcare greșită/ Falsche Bewegung* (1974) și *În goana timpului/ Im Lauf der Zeit* (1976) –, hoinăreala personajelor care nu-și găsesc locul e punctată de cadre lungi cu peisaje, tăceri și imagini care invită la studiu intens. Deloc surprinzător, Wenders a declarat că Yasujirō Ozu este regizorul său preferat, realizând un documentar omagial dedicat acestuia (*Tokio-Ga/ Tokyo-Ga*, 1985).

„Resping complet poveștile“, scria Wenders în 1982, „pentru că mie îmi oferă doar minciuni, nimic altceva în afară de minciuni, iar cea mai mare dintre toate e că prezintă coerență acolo unde ea nu există. Revenind, nevoia noastră de aceste minciuni e atât de mistuitoare, încât devine complet fără sens să lupți împotriva lor și să pui cap la cap o secvență compusă din imagini lipsite de coerență narativă – fără minciuna unei povești. Poveștile sunt imposibile, dar imposibil este și să trăiești fără ele.“** Filmele lui Wenders întruchipează o luptă perpetuă între nevoia de povești și căutarea unor revelații vizuale spontane.

*Cerul deasupra Berlinului/ Der Himmel über Berlin* (1987) al lui Wenders caută, de asemenea, concretul copleșitor, de această dată prin intermediul îngerului

---

* Wim Wenders, „Three LPs by Van Morrison“, în Jan Dawson, ed., Wim Wenders (New York: Zoetrope, 1976), p. 30.

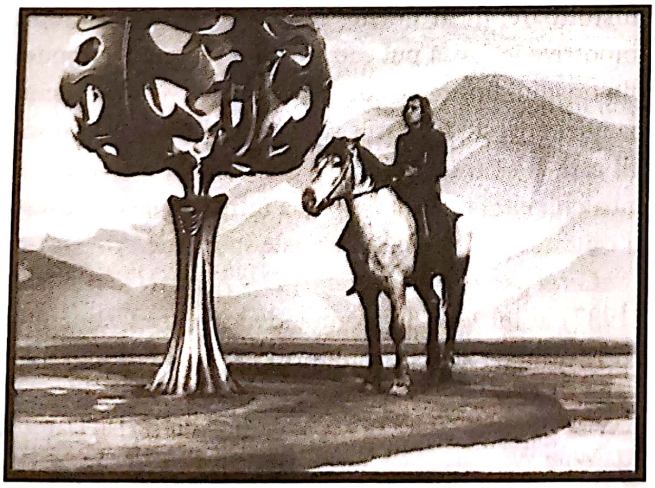
** Wim Wenders, „Impossible Stories“, în *The Logic of Images: Essays and Conversations*, traducere de Michael Hofmann, editura Faber, Londra, 1991, p. 59.

Damiel, care este fascinat de frumusețea efemeră a lumii. El hotărăște să se alăture rasei umane; ca Dorothy care intră în Oz, el pătrunde într-o lume a culorilor (**fig. color 25.15**). Se apropie ulterior de o trapezistă, în timp ce colegul lui înger trebuie să privească totul din lumea celestă, care este alb-negru. Și totuși, această racordare la cotidian e o cădere în narațiune și istorie, reprezentată emblematic de Homer, povestitorul mai în vârstă care face legătura între Berlin și trecutul său. *Cerul deasupra Berlinului* este dedicat „tuturor bătrânilor îngeri, în special lui Yasujirō [Ozu], lui François [Truffaut] și lui Andrei [Tarkovski]“, regizori care au împăcat importanța acordată narațiunii cu frumusețea picturală.

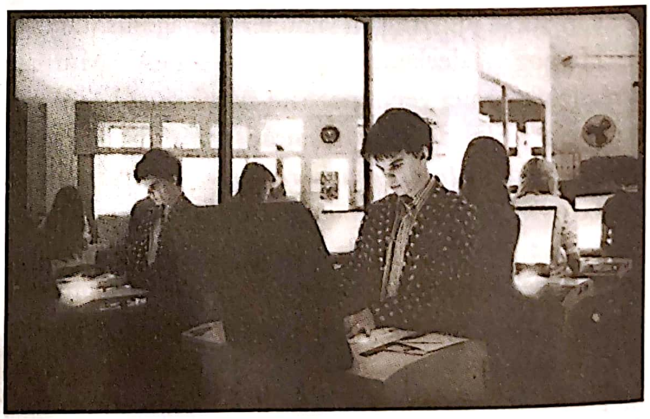
**Franța: *cinéma du look*** În Franța, noua picturalitate s-a arătat într-un film neobișnuit din cariera lui Eric Rohmer, *Perceval galezul/ Perceval le Gallois ou Le conte du Graal* (1978; **fig. 25.28**). A țâșnit într-o formă mai *glossy* în *Baroc/ Barocco* (1976) al lui André Téchiné, o pastișă a filmelor noir. „Musicalul tragic“ al lui Jacques Demy, *O cameră în oraș/ Une chambre en ville* (1982), prezintă culori saturate și modele grafice aglomerate pe pereți ce încadrează o poveste necruțătoare despre trădări amoroase și o grevă a muncitorilor (**fig. color 25.16**).

La începutul anilor 1980, o generație mai tânără de cineaști francezi a început să dirijeze spre direcții revigorante această conștiință a impactului imaginii. Acești cineaști au întors spatele modernismului politic al erei post-1968 și realismului neîngrijit al lui Jean Eustache și Maurice Pialat. Și-au luat inspirația de la Hollywood (îndeosebi din filmele lui Coppola, *Din adâncul inimii/ One from the Heart* și *Golanii/ Rumble Fish*), de la filmele târzii ale lui Fassbinder, din reclame de televiziune, videoclipuri și fotografia de modă. Exemple ale noii tendințe franceze sunt filmele lui Jean-Jacques Beineix *Diva* (1982), *Luna în mocirlă/ La lune dans le caniveau* (1983), *Betty Blue – 37,2 grade dimineața/ 37° 2 le matin* (1985) și *IP5/ IP5: L'île aux pachydermes* (1992); filmele lui Luc Besson *Metroul/ Subway* (1985), *Marele albastru/ Le grand bleu* (1988) și *Nikita*; și *Un băiat întâlnește o fată/ Boy Meets Girl* (1984), *Sânge rău/ Mauvais sang* (1986) și *Amanții de pe Pont-Neuf/ Les Amants du Pont-Neuf* (1992) realizate de Leos Carax.

Criticii parizieni au numit această tendință *cinéma du look*. Filmele decorează fire narative destul de convenționale cu modă șic, tehnologie recentă și convenții preluate din fotografia comercială și din reclamele de televiziune. Regizorii trasează margini clare ale cadrelor și le încarcă cu blocuri de culoare puternice; oglinzile și metalele lucioase creează reflexii strălucitoare (**fig. 25.29**). Imaginile atent îngrijite ale lui Beineix și ale lui Besson evocă stilul publicitar și al videoclipurilor, precum și pe cel din *Vânătorul de recompense/ Blade Runner* și *Strălucirea dansului/ Flashdance*. Carax, cel mai inventiv membru al grupului, construiește imagini senzoriale prin tehnica iluminării de tip clar-obscur, prin încadraturi neobișnuite și alegeri neașteptate de focalizare (**fig. color 25.17**). Mai mulți critici au descris această tendință drept un stil postmodern care a împrumutat elemente de la designul culturii de masă pentru a crea o estetică a suprafețelor. Privit dintr-o perspectivă mai largă, *cinéma du look* a fost o versiune manieristă, orientată spre publicul tânăr, a tendinței către frumusețea răvășitoare regăsită în formele mai enigmatice preferate de Herzog și Wenders.



**25.28.** Imaginea artificială din filmul *Perceval galezul*, de Rohmer.



**25.29.** Un centru de copiere devine locul unui amețitor joc de umbre, lumini dinamice și reflexii (*Un băiat întâlnește o fată*).

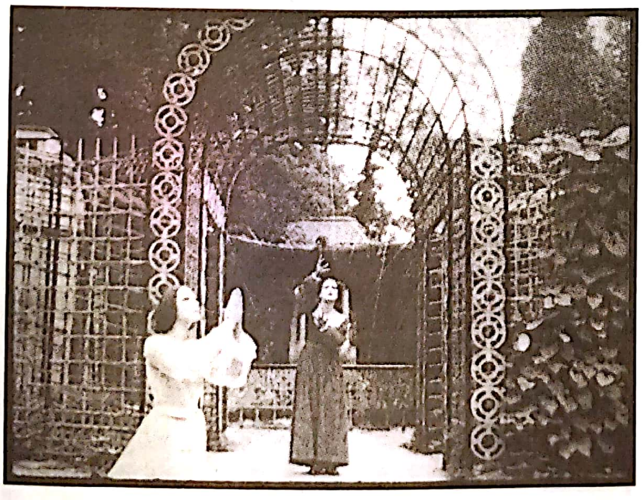
**Teatru și pictură: Godard și alții** Fascinația pentru imagini a fost împărtășită de regizori germani care se aflau în afara tendinței cinemaului „sensibilității". Pentru unii, teatrul a oferit un alt mod de a se întoarce la imagini și la spectacol. Werner Schroeter, un distins regizor de operă, a realizat mai multe filme stilizate, baroce (**fig. 25.30**). Hans-Jürgen Syberberg a continuat, după *Hitler: un film din Germania/ Hitler, ein Film aus Deutschland* (vezi *Modernismul politic: Kluge, Syberberg și Straub/Huillet*, din Capitolul 23), cu *Parsifal* (1982), o adaptare a dramei muzicale compuse de Richard Wagner într-o alegorie de dimensiuni colosale a istoriei și miturilor germane (**fig. color 25.18**).

Manifestări ulterioare ale noii picturalități au apărut în opera regizorului portughez Manoel de Oliveira. După *Muncă pe fluviul Douro/ Douro, Faina Fluvial*, o simfonie a orașului realizată în 1931 (vezi *Narațiunile experimentale și filmele lirice și abstracte*, din Capitolul 14), acesta nu a mai făcut filme notabile până la *Venirea primăverii/ Acto da Primavera* (1963), un cvasi-documentar despre reconstituirea Patimilor lui Iisus Hristos într-un sat portughez. Oliveira a continuat să realizeze o serie de filme a căror frumusețe vizuală reieșea adesea din transformarea tradițiilor teatrale. Cel mai ambițios a fost *Condurul de satin/ Le soulier du satin* (1985), o adaptare de șapte ore a unei piese franceze mistice.

Oliveira s-a bazat pe normele narațiunii cinemaului de artă. *Venirea primăverii* prezintă procesul filmării în acord cu convențiile reflexivității și *cinéma vérité*-ului de la acel moment. Însă, odată ce începe spectacolul patimilor, cineastul îl abordează totuși ca pe un ritual de sine stătător, eliminând publicul și stăruind pe tensiunile dintre convențiile teatrale și spațiul în aer liber, unde costumele stilizate și scenografia sunt etalate în lumina soarelui și sunt încadrate în peisaj (**fig. color 25.19**). Reflexivitatea reapare în *Condurul de satin*, care debutează într-un teatru real, include secvențe de film proiectate pe scenă și se încheie într-un studio cinematografic.

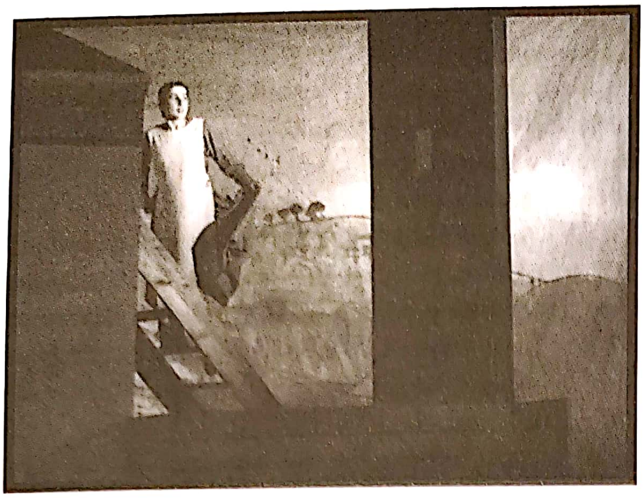
De-a lungul carierei sale (a regizat până la vârsta de 104 ani), Oliveira a adaptat piese scrise de el însuși sau de alți dramaturgi portughezi. Chiar și filmele lui care nu pornesc de la piese de teatru au o regie somptuoasă, adesea trimițând la convențiile teatrale prin compoziții în tablouri și prin interacțiunea directă a actorilor cu camera (**fig. 25.31**). O teatralitate asemănătoare a izvorât din opera idiosincrazică a lui João César Monteiro, un alt cineast portughez. Explorând un stil solemn bazat pe planuri-secvență, imaginile lui Monteiro sunt adesea mai excentrice și mai neliniștitoare decât cele ale lui Oliveira (**fig. 25.32**).

Pentru alți regizori fascinați de imaginea artificială, teatrul a fost o sursă de inspirație mai mică decât pictura. Primul lungmetraj *mainstream* al lui Derek Jarman, *Caravaggio* (1986), nu numai că-l portretizează pe maestru în timpul lucrului la picturile sale (**fig. color 25.20**), dar utilizează și un stil pictural în secvențele dramatice. În *Ipoteza tabloului furat/ Hypothèse du tableau volé* (1978), al lui Raúl Ruiz, camera își face loc printre figuri înghețate în spațiu ce reprezintă picturile dispărute realizate de un artist necunoscut. *Frumoasa scandalagioaică/ La belle noiseuse* (1991) și *Soarele gutuii/ El sol del membrillo* (1992) au în centru pictori, iar intriga lor este mai puțin importantă decât observarea discretă a procesului meticulos prin care ia naștere o imagine.



**25.30.** Divele îngheață în poziții histrionice (*Moartea Mariei Malibran/ Der Tod der Maria Malibran*, 1971).

**25.31.** În *Excentricitățile unei fete blonde/ Singularidades de uma Rapariga Loura* (2009) bărbatul vorbește despre povestea sa de dragoste blestemată. Dar femeia de lângă el își împărtășește reacțiile cu camera de filmat, răspunzându-i bărbatului în timp ce se uită direct către spectator, de parcă s-ar afla în fața unui public de teatru.



**25.32.** *Silvestre* (1981): o dramă medievală ce amestecă locații realiste cu decoruri teatrale stilizate.

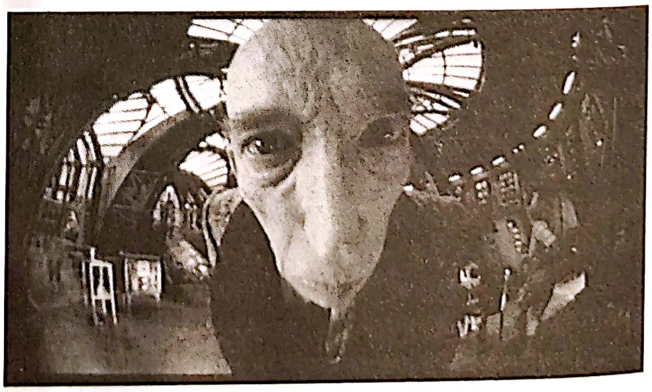
Ulrike Ottinger, fotografă și graficiană din Germania de Vest, a fost o participantă centrală la noul picturalism. *Portretul unei bețivane/ Bildnis einer Trinkerin* prezintă o femeie bogată și alcoolică venită să petreacă la Berlin. Este urmărită de trei experte în sociologie care îi țin prelegeri despre pericolele băuturii. Mizanscena îndepărtată de convenția realistă e întreruptă de mai multe reverii ale femeii. În *Ciudatul Orlando/ Freak Orlando* (1981), Orlando, călătorul în timp ambigen al Virginiei Woolf, se întâlnește cu tot felul de „ciudați" în diferite momente din istorie. Costumele extravagante ale lui Ottinger intensifică fantezia (**fig. color 25.21**).

Jean-Luc Godard s-a inspirat, de asemenea, din pictură. Opera sa video se concentrase pe relațiile dintre imagini, dialoguri și texte scrise, dar când a revenit la film s-a autodenumit un pictor care se întâmplă să lucreze în cinema. Oricât de mult credea Wenders că a renunțat la poveste de dragul unei imagini singulare, Godard a mers mult mai departe decât el. *Pasiune/ Passion* (1982), unul dintre filmele cele mai bogate pictural ale carierei sale, are în centru un regizor de film care realizează replici video ale unor picturi faimoase. Camera lui Godard alunecă printre grupuri de actori statici, făcând imaginea bidimensională să pară voluminoasă, de parcă cinematograful are puterea de a insufla viață în capodopere faimoase (**fig. color 25.22**).

Filmele realizate de Godard în anii următori – *Prenumele: Carmen/ Prénom Carmen* (1983), *Te salut, Maria!/ Je vous salue, Marie* (1985), *Detectiv/ Détective* (1985), *Regele Lear/ King Lear* (1987), *Mâna dreaptă sus/ Soigne ta droite* (1987), *Noul Val/ Nouvelle Vague* (1990) – cu toate că nu au adus o relaxare a presiunii exercitate de regizor asupra spectatorilor, sugerează o nouă serenitate. Regăsim în ele o abordare lirică a frunzișului, a apei, a luminii soarelui. Respingând cadrele frontale, de afiș, din ultima parte a anilor 1960, Godard construiește secvențe din cadre oblice, apropiate de corpul uman și de mediul care-l înconjoară. Folosește lumina disponibilă, fără umplere, pentru a obține zone dense de umbră. Unghiurile sale fragmentează secvența în planuri conținând deopotrivă detalii precise și acțiune defocalizată (**fig. color 25.23**).

Godard încearcă să descopere frumusețe până și în devastare. În *Elogiu dragostei/ Éloge de l'amour* (2001) reînvie amintiri ale Holocaustului, în timp ce *Muzica noastră/ Notre musique* (2004) examinează fosta Iugoslavie distrusă de război. În materiale de arhivă sau în imagini video post-procesate, Godard găsește momente de frumusețe picturală pătrunzătoare. Filmul „pictural" tipic al lui Godard emană calm, ceea ce neutralizează duritatea subiectului și perplexitățile poveștii. În maniera sa radicală caracteristică, cineastul arată care e răsplata pentru întoarcerea la imaginea acaparatoare.

Tendința spre o imagine răvășitoare s-a ivit pe mai multe fronturi, regăsindu-se în *Elementul crimei*, al lui Lars von Trier, unde oferă o viziune ca de transă a unui infern înfricoșător (**fig. color 25.24**), sau în filmul lui Claire Denis, *Bună treabă*, care prezintă imagini scăldate de lumina soarelui cu soldații din Legiunea Străină călcându-și disciplinați uniformele (**fig. color 25.10**). În *Delicatese/ Delicatessen* (1991) și în *Orașul copiilor pierduți/ La cité des enfants perdus* (1995), Jean-Pierre Jeunet și Marc Caro au creat un univers grotesc cu aspect de bandă desenată, pe jumătate în stilul lui Terry Gilliam, pe jumătate în al lui Tim Burton (**fig. 25.33**). Jeunet a avut ulterior succes pe cont propriu cu neconvenționalul *Amélie*, care a înmuiat și a îndulcit aspectul grandangular pentru a se potrivi cu registrul unei comedii absurde ce amintea de



**25.33.** Deformări grandangulare în *Orașul copiilor pierduți*.

În anii 2000, două tendințe stilistice aflate la extreme au captat atenția criticilor. Pe de-o parte, ritmul poveștilor slăbise. Atenția acordată imaginii acaparatoare i-a determinat pe unii cineaști să-și desfășoare secvențele într-un mod neobișnuit de deliberat. Cealaltă extremă a fost un stil nervos, agitat, ce căuta să atragă și să-și implice spectatorii într-un mod visceral.

Ceea ce unii critici au numit „cinema al lentorii" („slow cinema") ar fi putut fi mai precis intitulat „cinema al unei și mai mari lentori". După Al Doilea Război Mondial, mulți regizori apelaseră la cadre lungi, la intervale de tăcere sau la „timpi morți" și la slăbirea ritmului acțiunilor narative (vezi *Formă și stil neorealiste*, din Capitolul 16). Filmele de artă fuseseră îndelung criticate pentru că erau plictisitoare, iar cineaștii minimaliști ai anilor 1970 puseseră la încercare și mai mult răbdarea spectatorilor (vezi *Tendințe stilistice ale modernismului politic*, din Capitolul 23). Acum cineaștii mai tineri duceau mai departe aceste tendințe, realizând filme statice, austere, care păreau opuse tipului de narațiuni cinematografice generatoare de plăcere.

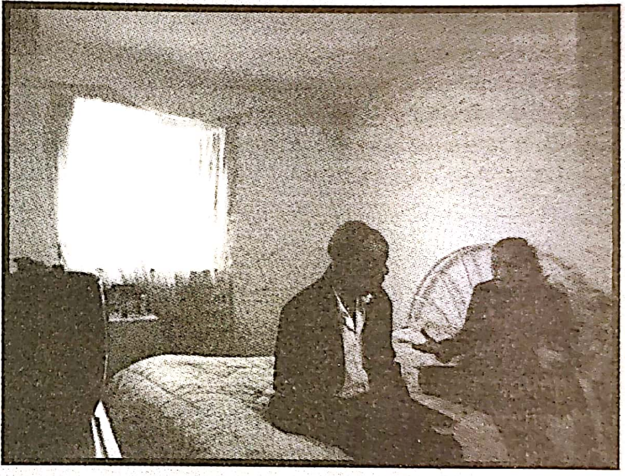
Peisajele și interioarele goale prevalau în fața dramei, iar personajele erau indiferente și rareori își făceau cunoscute viețile interioare. Acest „behaviorism" inițiat de mișcarea neorealistă părea să fi ajuns la un fel de limită într-un film precum *Tinerețe în marș/ Juventude em Marcha* (2006), unde o cameră nemișcată captează viețile semi-ficționalizate ale oamenilor din pătura de jos a societății (**fig. 25.34**).

Această tendință își avea originile în filmele postbelice ale lui Dreyer, în special în *Gertrud* (1965; vezi *Renașterea scandinavă*, din Capitolul 17), și în filmele lui Antonioni, Bresson, Tarkovski, Warhol și Straub și Huillet. Cineaștii germani „ai sensibilității", căutând să-și țintuiască spectatorii cu o imagine răvășitoare, lucrau într-un filon asemănător. *Jeanne Dielman* al lui Chantal Akerman, un prototip al minimalismului, a fost influențat de filmul structural (vezi *Filmul structural și urmările sale*, din Capitolul 24). Până în prima parte a anilor 2000 mai mulți cineaști din jurul lumii hotărâseră să încetinească ritmul narațiunii și să evidențieze imaginile statice, care aproape nu se schimbau.

Un cadru putea dura și câteva minute. În locul unor mișcări virtuoze de cameră de tipul planurilor-secvență din filmele hollywoodiene, cineaștii fixau camera pentru a permite mai bine acțiunii să se deruleze gradual. Tarkovski a numit acest proces „sculptură în timp". În *Cântecul păsării/ El cant dels ocells* (2008) al lui Albert Serra, povestea nașterii lui Iisus este reprezentată auster fie prin cadre aproape lipsite de mișcare, fie prin unele care accentuează umorul, fie prin altele care descriu devotamentul spiritual (**fig. 25.35**).

Cadrele lungi îl provoacă pe spectator să observe aspecte legate de spațiu și de interpretarea actorilor, care altfel ar fi putut trece neobservate. Gesturi mici sar în ochi când tot restul rămâne neschimbat (**fig. 25.36**). Regizorii au început să realizeze că filme întregi ar putea fi construite din secvențe de o asemenea subtilitate.

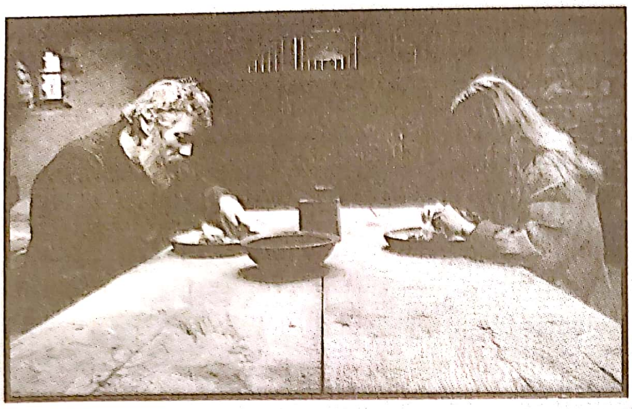
O opțiune creativă foarte diferită câștiga teren în aceeași perioadă. După ce documentarul direct îi redase camerei mobilitatea, unii cineaști din zona



**25.34.** *Tinerețe în marș*: în timp ce televizorul este pornit, Vanda îi povestește lui Ventura despre dependența ei de droguri și nașterea traumatizantă a fiicei ei. Nicio tăietură care să introducă eventuale cadre mai apropiate nu întrerupe cadrul care durează zece minute, iar compoziția dezechilibrată și distantă reduce din intensitatea dramei.

**25.35.** Cei trei înțelepți se închină, într-un cadru static de patru minute, așa că singura mișcare pe care o vedem este cea a copilului Iisus în poala Mariei (*Cântecul păsării*).

## CINEMATOGRAFUL DE ARTĂ: MAI LENT ȘI MAI ZGÂLȚÂIT, continuare

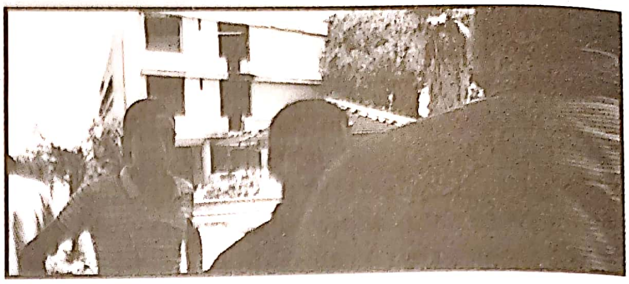


**25.36.** În *Calul din Torino/ A torinói ló* (Béla Tarr, 2012), camera fixă ne forțează să observăm modurile diferite în care tatăl și fiica iau o masă modestă compusă din cartofi fierți.

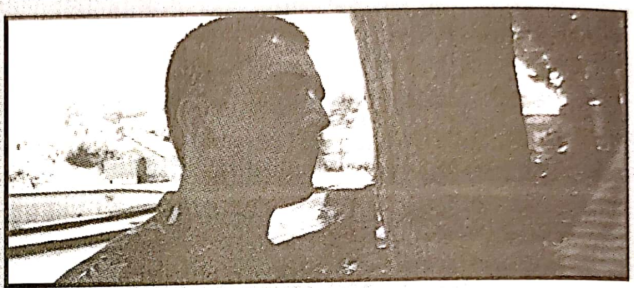
filmelor comerciale au utilizat camera din mână pentru filmele de ficțiune. Printre exemplele timpurii s-au numărat *Noaptea unei zile grele/ A Hard Day's Night* (1964) și filmele lui John Cassavetes. (Cineaștii de avangardă precum Stan Brakhage făcuseră același lucru cu un deceniu mai devreme.) Steadicam-ul (vezi *Noi tehnologii de producție și de proiecție*, din Capitolul 22) și camerele video portabile au făcut ca filmarea să devină un proces mai lejer și mai informal.

Rezultatul a fost un stil bazat pe conceptul de „cameră liberă". În locul unor cadre nemișcate care-i fixau pe actori în interiorul imaginii, cadrul părea acum că îi urmărește spontan, modificându-se pe măsură ce secvența se desfășura. În locul unor compoziții precise, imaginea devenea vagă, poate ușor tremurată și supusă constant revizuirii. Camera putea investiga situația ca un martor ocular curios (**fig. 25.37–25.40**). Filmele construite într-un singur plan-secvență, de tipul lui *Victoria* (Germania, 2015), împing către limite principiul acesta al observatorului.

Abordarea *camerei libere* a fost tot mai des întâlnită în filmele cu buget redus din anii 1990, în seriale de televiziune precum *Brigada Omucideri/ Homicide: Life on the Streets* și în filmele mișcării Dogma 95 (vezi *Înapoi la esențial: Dogma 95*, din Capitolul 29). În noul secol, aceasta a devenit o opțiune populară în jurul lumii, fiind asociată cu frații Dardenne și cu alți regizori naturaliști. Adoptarea de către Hollywood a unor abordări mai agresive ale continuității au absorbit, de asemenea, tehnica camerei libere (vezi *Continuitate intensificată: un stil pentru epoca video*, din Capitolul 28).



**25.37.** *Gomorra*: camera din mână îi urmărește pe traficanții de droguri care se întâlnesc cu câțiva tineri pentru a le vinde droguri.



**25.38.** Ținând pasul cu ei, camera își face loc în conversația lor, încadrându-l pe unul dintre tineri. Ca într-un documentar realizat de Wiseman, cadrul îl încadrează pe cel care vorbește într-un anumit moment.

**25.39.** În loc să treacă la un cadru cu reacția, camera panoramează pentru a înregistra răspunsul dealerului. Încadratura se modifică apoi, subtil, pentru a-l arăta pe partenerul dealerului care privește.

**25.40.** Dealerul și tinerii se pun în mișcare pentru a definitiva afacerea, iar camera îi urmărește de la distanță, de parcă ar fi un privitor care încearcă să țină pasul cu ei.

Camera liberă a promovat viteza și eficiența în producție, iar publicul a ajuns să o accepte. Dar putea fi și deranjantă. Comedia daneză *Bătălia orgoliilor/ Sprængfarlig bombe* are în centru un spectator obișnuit căruia i se dă șansa să regizeze un film. Sătul de imaginile filmate zgâlțâit, insistă să filmeze cadre fixe. Operatorul protestează: „Nu am mai pus camera pe trepied din vremea studenției".

„Cinemaul unei și mai mari lentori" era asociat cu festivalurile și cu cinematografele de artă, dar camera liberă a fost folosită atât în cinemaul de artă, cât și în filmele comerciale. Pe măsură ce stilul a constituit o nouă normă, partizanii modelului minimalist s-au simțit poate îndreptățiți să adopte ceea ce ei considerau o tehnică mai contemplativă și mai captivantă într-un mod mai profund.

René Clair (**fig. color 25.25**). O imagerie comică mai grandioasă și caracterizată de un umor mai negru a propus suedezul Roy Andersson. În *Cântece de la etajul II/ Sanger fran andra vaningen* (2000) și în *Voi, cei vii/ Du levande* (2007) viața citadină se desfășoară în spații cavernoase, gri, fiind populată din loc în loc de figuri obeze sau scheletice (**fig. color 25.26**).

Impulsurile teatrale și cele picturale s-au întâlnit în opera lui Eugène Green, un american care lucra în Franța. În fața unei camere nemișcate, personajele sale stau bățoase, de parcă ar poza pentru un portret, și vorbesc privind direct în cameră, de parcă s-ar afla pe scenă (**fig. color 25.27**). Această tehnică aparent naivă proiectează o sinceritate poetică și se potrivește cu intriga de basm din *Lumea vie/ Le monde vivant* (2003) și din *Podul Artelor/ Le pont des arts* (2004).

Poate ca răspuns la frumusețea autoconștientă a acestor filme, alți regizori i-au asaltat pe spectatori cu imagini șocante. Cineaștii francezi au început să introducă în filmele lor o imagerie preluată din pornografia *hard-core*, ca în *Poveste romantică* al lui Catherine Breillat, *Viața lui Iisus/ La vie de Jésus* (1997) al lui Bruno Dumont și în *Intimitate/ Intimacy* (2001) al lui Patrice Chéreau. În afara Franței, același caracter explicit sexual putea fi întâlnit în *O gaură în inima mea/ Ett Hal i mitt hjarta* (Suedia, 2004), în regia lui Lukas Moodysson, precum și în *9 piese/ 9 songs* (Marea Britanie, 2004), în regia lui Michael Winterbottom. Uneori noul erotism s-a împletit cu violența brutală. *F***-mă/ Baise-moi* (2000), coregizat de Virginie Despentes și de Coralie Trinh Thi, prezenta două femei pornite într-o călătorie în care îmbină sexul și crima. *Singur împotriva tuturor/ Seul contre tous* (1999), al lui Gaspar Noë, nu a fost mai prejos ca fervoare în portretizarea unui măcelar sociopat, iar *Ireversibil/ Irreversible* (2002) a devenit faimos pentru secvența sa sfâșietoare de viol.

Austriacul Michael Haneke a definit trecerea la un tip de cinema care își înfricoșează deschis publicul. Cu un calm și o atenție chirurgicală la detalii, acesta își urmărește personajele dincolo de limita comportamentului uzual. Realismul său brutal coexistă cu o precizie formală rău-prevestitoare, de parcă o privire cu sânge-rece ar putea să facă dreptate ororilor din relațiile sociale contemporane.

Haneke și-a găsit tonul distinctiv odată cu *Al șaptelea continent/ Der Siebente Kontinent* (1989), un portret impasibil al suicidului colectiv al unei familii. *Videoul lui Benny/ Benny's Video* (1992) prezintă un elev bogat care seduce și ucide o colegă, înregistrând totul pe casetă. În *Pianista/ La pianiste* (2001), o profesoară de pian de vârstă mijlocie devine fascinată de unul dintre elevii ei și intră într-o relație sadomasochistă cu el. *Cod necunoscut/ Code inconnu: Recit incomplet de divers voyages* (2000) este o declinare dură a narațiunii de tip rețea. Mai mulți parizieni – o actriță aspirantă, o familie africană – sunt legați de războiul din Bosnia printr-un gest de cruzime realizat cu lejeritate (**fig. 25.41**). Folosind o structură bazată pe

**25.41.** În *Cod necunoscut,* francezul egoist aruncă o pungă mototolită în poala unei femei rome care cerșește. Gestul declanșează un păienjeniș de evenimente dureroase.

flashbackuri, *Iubire/ Amour* (2012) revizitează tema eutanasierii la domiciliu, văzută acum ca un gest de iubire. Stilul laconic, lipsit de sentimentalisme al lui Haneke prezintă, măcar pentru o dată, moartea ca pe o eliberare, iar nu ca pe o violare.

## EUROPA DE EST ȘI URSS

### Europa de Est: de la reformă la revoluție

„Este timpul să transferăm arhivelor axiomele Războiului Rece... Orice ingerință în treburile interne și orice încercări de a restricționa suveranitatea statelor – fie ale prietenilor, aliaților sau ale oricui altcuiva – sunt inadmisibile."* Aceste remarci din iunie 1989 ale președintelui sovietic Mihail Gorbaciov au mers dincolo de minciuna oficială că țările satelit ale URSS ar fi fost independente. Politica *Glasnost* (*Deschiderea*) promovată de Gorbaciov a trasat un grad mai mare de autonomie pentru țările din Europa de Est.

În lunile dinaintea și de după discursul lui Gorbaciov, aceste țări au surprins întreaga lume înlăturându-și propriile guverne. De-a lungul anului 1989, Germania de Est, Ungaria, Polonia, Cehoslovacia, Bulgaria și România și-au izgonit liderii comuniști și au cerut democrație și reforme economice în acord cu liniile capitaliste. Mulțimi joviale venite din toată Europa au dărâmat Zidul Berlinului. În mai puțin de doi ani, o lovitură de stat eșuată împotriva lui Gorbaciov a declanșat colapsul Partidului Comunist și în interiorul Uniunii Sovietice.

**Revoluțiile de catifea și cinematografiile naționale** Aproape nimeni nu a prezis sfârșitul abrupt al comunismului est-european. Primăvara de la Praga din 1968 fusese înăbușită de invazia trupelor sovietice (vezi *Primăvara de la Praga și consecințele sale*, din Capitolul 23), iar speranțele de democratizare păreau domolite. Polonia, Ungaria și alte țări est-europene și-au liniștit cetățenii cu reforme economice și cu îmbunătățirea condițiilor de trai, ceea ce sugera că sosise vremea „consumerismului socialist". Totuși prosperitatea Europei de Est era artificială, fiind susținută de controlul prețurilor. Forțele noi necesare schimbării – sindicate, grupuri naționaliste și chiar grupări religioase – au știrbit puterea regimurilor comuniste.

Cele mai decisive evenimente au avut loc în Polonia. În 1976 și 1977 încercările guvernului de a crește prețurile s-au lovit de un val de greve. În 1980, mai multe greve au izbucnit când mii de muncitori au ocupat docurile din Gdańsk. Lech Wałęsa și alți muncitori au fondat un nou sindicat: *Solidaritatea*. Solidaritatea a devenit rapid un fel de front popular, susținând că luptă pentru a transforma Polonia într-o „republică ce se autoguvernează". Regimul a răspuns prin interzicerea Solidarității și prin declararea legii marțiale. Liderii Solidarității au fost arestați, iar organizația a continuat să funcționeze clandestin.

Când Gorbaciov a anunțat în 1985 că guvernul rus nu va trimite trupe într-o țară satelit, guvernul polonez a început negocierile cu Solidaritatea. În alegerile libere din 1989, Solidaritatea a reușit o victorie impresionantă în fața comuniștilor și Wałęsa a devenit președintele noii Polonii.

Mișcări populare care susțineau liberalizarea au apărut și în Ungaria și Cehoslovacia. Eșecurile planificărilor economice din Europa de Est au sporit dorința oamenilor de a trece la democrație, la economii de piață, la acces la producția agricolă, la locuințe moderne și la bunuri de consum contemporane. „Revoluțiile de catifea" din 1989 au fost, într-o oarecare măsură, un răspuns la inabilitatea comunismului de a oferi servicii sociale și de a garanta cetățenilor un stil de viață modern.

Inițial, libertatea politică a afectat producția de film. Cinematograful est-european a fost afectat de crizele economice și de răsturnările sociale de la sfârșitul anilor 1980. În Germania de Est, de exemplu, sfârșitul regimului comunist și reunificarea cu Germania de Vest i-a lăsat izolați pe cineaștii din vechea gardă. Filmele germane reprezentau doar 10% din *box-office*-ul național. În 1991, în Iugoslavia a izbucnit un război etnic și a distrus societatea civilă. Războiul s-a încheiat la finalul secolului, dar odată cu crearea statelor Serbia, Croația, Bosnia și a altora, cinematografia iugoslavă a dispărut. Tradițiile sale mai sălbatice au avut un răsunet în comedia neagră felliniană *Underground* (1995), regizată de Emir Kusturica, care trasează istoria Iugoslaviei din 1941 până la războiul civil.

***După 1989: amenințarea hollywoodiană*** De-a lungul epocii post-1989, în Europa de Est sistemul centralizat de producție deținut de stat a fost înlocuit de companii private de film deschise să absoarbă bani din Vest. În majoritatea țărilor, cenzura de stat a fost abolită.

---

* Mihail Gorbaciov, *A Common European Home in Gale Stokes* în volumul *From Stalinism to Pluralism: A Documentary History of Eastern Europe since 1945*, e. Gale Stokes, editura Oxford University Press, New York, 1991, p. 266.

Noile condiții au creat un nou baraj de dificultăți. Sub regimurile comuniste, prețurile biletelor fuseseră scăzute (de obicei, mai puțin de un dolar), dar condițiile pieței deschise au determinat creșterea prețurilor, ceea ce i-a îndepărtat pe spectatori de săli. Cinematografele erau ponosite, iar fără subvenții de stat nu existau bani pentru renovare. Sistemele de vizionare la domiciliu ofereau acces liber (adesea prin intermediul pirateriei) la filme occidentale populare, ceea ce a contribuit la scăderea numărului de spectatori din săli.

Cel mai rău, libertatea post-1989 i-a pus pe cineaști în competiție cu Hollywoodul. Rezultatele erau previzibile. Filmele americane au inundat piața, așa cum sufocaseră și țările din Vest după Al Doilea Război Mondial. În 1991, 95% dintre filmele care au rulat în Polonia au fost produse de companiile americane, în timp ce filmele cehești atrăgeau mai puțin de un sfert din încasările *box-office*-ului național. În același an, în Ungaria numărul de spectatori ai filmelor maghiare a scăzut de șapte ori comparativ cu situația din urmă cu doi ani. Producțiile locale rulau în cinematografe mici de artă și au atins rareori pragul de rentabilitate.

Guvernele est-europene au încercat să imite Europa de Vest oferind împrumuturi, subvenții și premii, dar fondurile rămâneau insuficiente. Având în vedere că țările se străduiau să-și redreseze economiile afectate și că inflația era în continuă creștere, cinemaul de artă nu mai putea spera la cine știe ce ajutor. Cineaștii nu au avut de ales și s-au îndreptat către publicul internațional.

După dizolvarea Pactului de la Varșovia, în 1991, fostele țări satelit ale Uniunii Sovietice au căutat să se alăture Comunității Europene. În 2004, majoritatea au fost acceptate, iar unii cineaști au început să primească fonduri de la agențiile și canalele de televiziune din Uniunea Europeană. În plus, producătorii locali au început să culeagă roadele coproducțiilor cu țări mai bogate din Vest. Platourile de filmare imense rămase din perioada comunistă s-au dovedit atractive pentru producătorii străini, iar salariile mici pe care le aveau de plătit, rata de schimb valutar favorabilă și stimulentele financiare primite din partea guvernelor est-europene au atras numeroase proiecte în deplasare. Studiourile din Praga, București și din Budapesta au intrat în competiție pentru proiecte străine.

Pe plan politic, în multe dintre aceste țări explozia liberalizării din 1989 a fost urmată de un recul. În anii 2010 regimurile populiste de dreapta au ajuns la putere în mai multe state din regiune. Producția de film a rămas la niveluri moderate, fiind uneori sprijinită de Uniunea Europeană și de finanțări acordate coproducțiilor. De asemenea, majoritatea guvernelor au alocat subvenții și stimulente financiare pentru a ajuta industria. Prezența publicului în săli a crescut, în parte datorită multiplexurilor moderne. În Polonia și în Republica Cehă filmele locale au obținut o cotă de piață considerabilă.

Totuși, cineaștii s-au străduit să realizeze filme populare, să aibă succes la festivaluri și să fie competitivi pe piața globală a cinematografelor de artă. Republica Cehă, Polonia și Ungaria sunt reprezentative pentru felul în care filmul din Europa de Est a trecut de la stagnarea care a caracterizat mijlocul anilor 1970 la problemele și realizările din anii 2010.

**Republica Cehă** După Primăvara de la Praga din 1968, represiunea guvernamentală a fost serioasă. Guvernul a întețit controlul asupra diviziilor de producție, unde birocrațiile bizantine și grupurile de „consilieri literari“ au direcționat producția dinspre subiecte politice către divertisment popular. Mulți regizori au emigrat.

Dintre regizorii Noului Val care au rămas în țară, Jiří Menzel nu a făcut niciun film până în 1976, iar ulterior s-a îndreptat spre comedii dulci-amărui precum *Sătucul meu drag/ Vesnicko má stredisková* (1986). Věra Chytilová, după ce a militat ani întregi împotriva sexismului politicilor cinematografice ale regimului (vezi *Primăvara de la Praga și consecințele sale*, din Capitolul 23), a revenit în activitate cu *Jocul cu mărul/ Hra o jablko* (1976), o farsă despre relațiile sexuale dezaprobată de autorități, dar promovată în străinătate. A continuat cu filme care au îmbinat forme narative comerciale cu erotism și satiră socială.

După revoltele din 1989, au ieșit la lumină mai multe filme importante care fuseseră interzise. Spectatorii din jurul lumii au intrat astfel în contact cu ceea ce cenzorii nu le permiseseră să vadă, iar vivacitatea Primăverii de la Praga a fost recuperată. *Ciocârliile pe sârmă/ Skrivanci na niti* (1990), al lui Menzel (vezi *Primăvara de la Praga și consecințele sale*, din Capitolul 23), scos din seif, a câștigat marele premiu la Festivalul de Film de la Berlin la douăzeci de ani după ce fusese finalizat.

În 1993, țara s-a despărțit în mod pașnic, formându-se două state, Republica Cehă și Slovacia. Slovacia a făcut doar câteva filme până în anii 2010, când câteva titluri au atras atenția festivalurilor. După o perioadă de reajustare, industria cehă și-a recăpătat forța, fiind lansate între zece și douăzeci și ceva de filme pe an. Menzel, Jan Švankmajer și alți regizori consacrați s-au dedicat unor proiecte noi. La fel de important, Praga găzduia Studioul Barrandov, unul dintre studiourile majore din Europa de Est. Acesta a atras multe proiecte importante de peste ocean, printre care și *Casino Royale* (2006), *Misiune imposibilă – Protocolul fantomă/ Mission: Impossible – Ghost Protocol* (2011) și distopicul *Expresul zăpezii/ Snowpiercer* (2013), o coproducție între Cehia și Coreea de Sud.

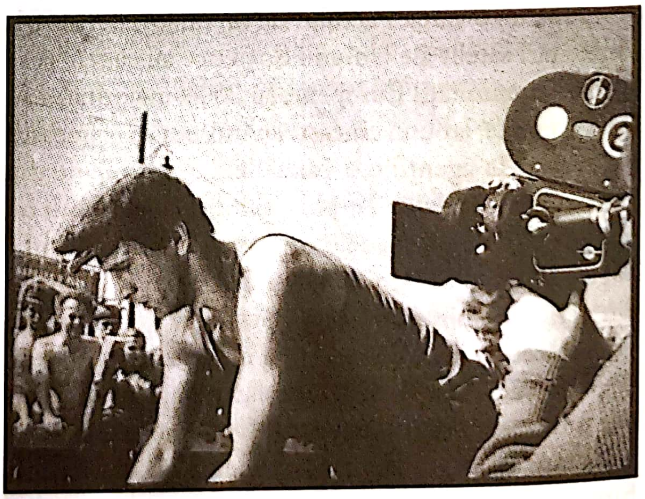
**Polonia: de la Solidaritatea la Kieślowski** Cea mai energică cinematografie est-europeană din anii 1970 și 1980 a fost cea din Polonia. Nu la fel de liberală ca Ungaria, nici atât de represivă ca Cehoslovacia sau România, Polonia le-a oferit cineaștilor un oarecare spațiu pentru critica socială. Deși diviziile de producție au fost desființate după demonstrațiile din 1968 (vezi *Tânărul Cinema Polonez*, din Capitolul 20), acestea au fost în scurt timp reconstituite, iar cineaștii au câștigat mai multă libertate. Fiecare divizie de producție era formată dintr-un regizor artistic (de obicei un cineast recunoscut) și un regizor literar (de obicei un scenarist). În timpul anilor 1970, cineaștii au aderat la subiecte literare și istorice care nu îi puneau în pericol. Pe la mijlocul deceniului, în timp ce se întețea nemulțumirea populară față de politicile economice, a apărut „cinemaul preocupării morale".

Un exemplu de prim rang a fost *Omul de marmură/ Czlowiek z marmuru* (1976), al lui Andrzej Wajda, o investigație ficționalizată despre un „muncitor model" din anii 1950. Cineasta Agnieszka încearcă să afle de ce a fost șters din istorie zidarul loial Birkut. Ca un ecou la *Cetățeanul Kane*, interviurile acesteia creează cadrul unor flashbackuri extinse. Demascarea de către Wajda a intrigilor politice staliniste și post-staliniste invocă în moduri reflexive abilitatea de a crea ideologie (**fig. 25.42**). La început, Agnieszka are încredere în camera de filmat ca instrument al documentarului, dar până la finalul filmului, rămasă fără cameră și peliculă, trebuie să descopere adevărul neintermediat, prin contact uman direct cu fiul lui Birkut.

După lansarea *Omului de marmură*, a fost numit un nou ministru adjunct al culturii responsabil de cinematografie, care susținea o poziție mai dură vizavi de critica socială, așa că breasla cineaștilor a protestat. Regizorii susțineau că publicul se raporta la filme ca la conștiința Poloniei, ca la singurul martor al condițiilor vieții sociale. *Prezentatorul/ Wodzirej* (1977), regizat de Feliks Falk, *Spirala* (1978), al lui Zanussi, și alte filme de „preocupare morală" au contracarat lăudăroșenia regimului în privința standardelor ridicate de trai, arătând că polonezii își sacrificaseră onoarea și conștiința.

Când grevele Solidarității au însuflețit națiunea în 1980, muncitorii din domeniul filmului s-au alăturat cauzei. Pe măsură ce guvernul a făcut concesii Solidarității, festivalul de film anual din Gdańsk a anunțat un nou cinema de critică socială. De la diviziile de producție supervizate de Wajda și de Zanussi au provenit mai multe filme ale noului realism. În *Omul de fier/ Czlowiek z zelaza* (1980), o continuare la *Omul de marmură*, fiul Agnieskăi și al lui Birkut duce investigația în anii 1960 și 1970. Filmul a fost realizat în timpul grevei inițiate de Solidaritatea și a inclus material documentar cu evenimentele contemporane. Atacând guvernul cu o îndrăzneală nemaiîntâlnită, *Omul de fier* a devenit rapid cel mai vizionat film polonez din istorie.

Când avantajele câștigate de Solidaritatea au fost anulate de guvern, cineaștii mai vocali au resimțit reculul. Dar noile politici ale lui Gorbaciov legate de Europa de Est au determinat guvernul să poarte negocieri deschise cu Solidaritatea, iar cineaștii polonezi s-au întors la cinemaul preocupărilor morale. Dintre ei, s-a remarcat Krzysztof Kieślowski. Acesta și-a construit reputația în anii 1970 cu documentare de televiziune critice și cu filmul *Cicatricea/ Blizna* (1970), un studiu acerb al unui maistru ineficient dintr-o fabrică. În *Amatorul/ Amator* (1979), un muncitor care încearcă să facă un film de amator despre fabrica lui se lovește de obstacole birocratice.



**25.42.** *Omul de marmură*: triumful ca zidar al lui Birkut pus în scenă pentru camera care „documentează".

Scepticismul lui Kieślowski în legătură cu subiectele politice l-a determinat să sondeze întrebări existențiale: „Care este adevăratul scop al vieții? De ce să te trezești dimineața? Politica nu oferă răspunsuri la aceste întrebări.“[*] *Noroc chior/ Przypadek* (1981) prezintă trei intrigi ipotetice, urmărind alegerile disponibile ale protagonistului: să devină un lider de partid, un luptător în opoziție sau un cetățean apolitic. Conținând un amestec inflamabil de idei religioase și seculare, serialul *Decalogul/ Dekalog* (1988), realizat de Kieślowski pentru televiziune, oferă o poveste pentru fiecare dintre cele zece porunci (**fig. 25.43**). Două dintre aceste povești morale sobre au fost dezvoltate în filme de lungmetraj (*Scurt film despre crimă/ Krótki film o zabijaniu* și *Scurt film despre iubire/ Krótki film o milosci*, ambele din 1988).

Kieślowski a devenit cel mai cunoscut cineast est-european. Intriga din *Dubla viață a Veronicăi/ La double vie de Véronique* (1991), despre două femei aparent identice care trăiesc în țări diferite, a fost primită cu brațele deschise de publicul din întreaga lume (**fig. color 25.28**). Filmat în Polonia și în Franța, a fost finanțat de o firmă de producție franceză și de StudioCanal. De și mai mult succes s-a bucurat trilogia celor *Trei culori/ Trois couleurs*, ce aborda subiectul Europei contemporane: funebrul *Albastru/ Bleu* (1993), satiricul *Alb/ Blanc* (1993) și misterios-spiritualul *Roșu/ Rouge* (1994), al cărui final prezintă ce s-a întâmplat între timp cu protagoniștii celorlalte două filme. Profund umaniste, ațâțându-l pe spectator cu dublări secrete și cu coincidențe fatidice, împachetate în coloane sonore captivante compuse de Zbigniew Preisner, aceste filme i-au convins pe mulți critici că tradiția modernismului postbelic ar putea cunoaște o nouă înflorire.

**25.43.** În *Decalogul I*, tânărul Pawel se înhamă la căutarea sufletului – tatăl său negând că acesta există – cu rezultate tragice.

Politicile naționale poloneze au oscilat între stânga și dreapta în anii 2000 și 2010. Sub conducerea Partidului Lege și Justiție, reformele liberale au fost retezate și Solidaritatea a fost antagonizată. Dar atât regimurile liberale, cât și cele conservatoare au sporit finanțările pentru cinema, iar numărul de spectatori a crescut. După moartea timpurie a lui Kieślowski în 1996, niciun alt regizor polonez nu a atins statutul său.

**Ungaria: autori vechi și noi** Cinemaul maghiar a trecut prin cel mai puțin radicale schimbări în tranziția de la socialismul comunist la democrația capitalistă. În anii 1970, țara a devenit un creuzet al reformelor dintr-o economie socialistă. Partidul Comunist, deși avea un control ferm, tolerase alegeri cu mai mulți candidați, iar cenzura era relativ relaxată. După căderea comunismului, Ungaria a fost capabilă să se redreseze mai rapid decât statele vecine.

Totuși, precum în majoritatea fostelor state satelit ale URSS, filmele americane au cotropit piața. Fundația Maghiară a Filmului (Magyar Mozgókép Alapítvány), o instituție guvernamentală înființată în 1991 pentru a înlesni trecerea către o piață liberă, a finanțat ani la rând majoritatea filmelor locale.

Atât înainte, cât și după căderea comunismului, în Ungaria erau realizate între douăsprezece și douăzeci de lungmetraje anual, majoritatea semnate de regizori importanți. Regizorul cel mai vizibil pe plan internațional a fost István Szabó, al cărui *Încredere/ Bizalom* (1980) l-a condus către realizarea filmului intens mediatizat finanțat de Germania *Mefisto/ Mephisto* (1981), și ulterior către *Colonelul Redl/ Oberst Redl* (1983) și *Gustul luminii soarelui/ A napfény íze* (1999).

Márta Mészáros a fost cineasta cea mai consistentă și mai realizată a generației sale. „Îmi povestesc propria viață în majoritatea filmelor mele. Căutarea Mamei și a Tatălui este o experiență formatoare în propria viață.“[**] Mészáros a dat o formă dramatică acestor căutări în *Anna* (1981) și într-o serie de filme autobiografice ficționalizate despre maturizarea unei tinere în epoca stalinistă: *Jurnal pentru copiii mei/*

---

[*] Citat în Danusia Stok, *Kieślowski on Kieślowski*, editura Faber, Londra, 1993, p. 144.

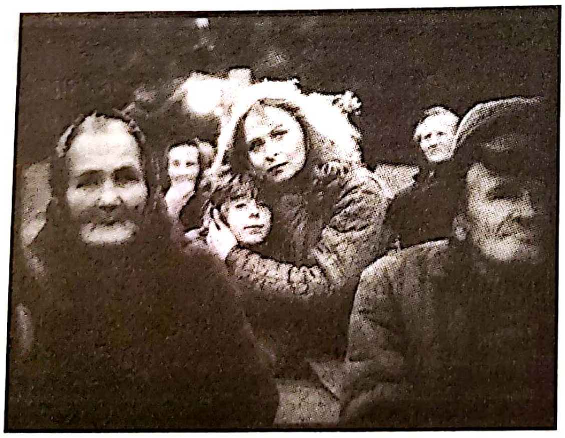
[**] În Barbara Koenig Quart, *Women Directors: The Emergence of a New Cinema*, editura Praeger, New York, 1988, p. 193.

*Napló gyermekeimnek* (1984; **fig. 25.44**), *Jurnal pentru iubirile mele/ Napló szerelmeimnek* (1987) și *Jurnal pentru mama și pentru tata/ Napló apámnak, anyámnak* (1991). Fostul soț al lui Mészáros, Miklós Jancsó, a fost prolific, dar niciunul dintre filmele sale târzii nu a avut impactul celor realizate de el în anii 1960. A atras, într-un final, atenția publicului din Ungaria cu comedii absurde despre doi clovni care se joacă de-a groparii (vezi *Lua-v-ar naiba de țânțari!/ Anyád! A szúnyogok*, 1999).

În anii 1990, un grup de regizori maghiari mai tineri au atras atenția cu filme alb-negru care aveau un ton acid, erau enigmatice în abordarea subiectelor și subtil-îndrăznețe în execuție. *Pasiune/ Szenvedély* (1998), al lui György Fehér, este o poveste neplăcută, în tonuri cenușii, a unui adulter din mediul rural, filmat în planuri-secvență. Cel mai faimos exponent al acestui stil soios a fost Béla Tarr. Tarr a câștigat atenția internațională cu *Sátántangó* (1994), o adaptare a unui roman experimental maghiar. Într-un sat mohorât și noroios, relațiile la limita disperării și negoțul dubios cu vite sunt redate cu o lentoare dureroasă, așa cum sunt percepute de un medic care încearcă să scrie despre ce vede de la fereastra sa. Filmul durează aproape șapte ore și jumătate și l-a transformat pe Tarr într-un lider al stilului „cinemaului lentorii“ (vezi *Cinemaul de artă: mai lent și mai zgâlțâit*, din acest capitol).

Un admirator al operei timpurii a lui Jancsó, Tarr s-a bazat pe planuri-secvență coregrafiate cu precizie. Dar acestea se desfășurau într-un ritm lugubru, de parcă personajele ar înainta pe sub apă (**fig. 25.45**). De ce este totul atât de lent? Tarr a răspuns că un cadru trebuie să acorde respect mai multor protagoniști, nu doar personajelor: „Peisajele, vremea, timpul, locurile au propriile chipuri și sunt importante“*. În *Armoniile Werckmeister/ Werckmeister harmóniák* (2000), un oraș ponosit găzduiește un circ ambulant care expune o balenă împăiată, iar camera lui Tarr studiază cu reverență ochiul gigantic al creaturii, de parcă ar analiza un chip uman. În cadrul de început, lung de 12 minute, al filmului *Omul din Londra/ A londoni férfi* (2007), camera scanează un vapor ancorat lângă o cale ferată, descoperă o dramă misterioasă în depărtare, apoi se retrage pentru a revela un om solitar într-un turn, reflectând visător la cele văzute. Amintind de tendința cinemaului „sensibilității“, imaginea lucioasă a lui Tarr a revigorat tradiția cinemaului contemplativ.

În ciuda dominației importurilor hollywoodiene, Ungaria a continuat să aibă una dintre cele mai inovatoare cinematografii din Europa de Est. Thrillerul comic plasat la metrou, *Control/ Kontroll* (2003), a fost distribuit internațional și l-a ajutat pe regizorul Nimród Antal să-și construiască o carieră pe piața americană a filmului de gen. *Johanna* (2005), desfășurat într-un decor de operă impresionant vizual, prezenta o dependentă de droguri ca pe o Ioana d'Arc modernă. *Taxidermia* (2006), regizat de Györgi Pálfi, e o satiră grotescă ce sugerează că regimul comunist a atacat corpurile propriilor membri. Ambițiosul tânăr regizor Benedek Flieghauf a propus o narațiune de tip rețea incitantă (*Pădurea/ Rengeteg*, 2003), o privire lipsită de remușcări în universul pieței de narcotice (*Dealerul/ Dealer*, 2004) și un film ce examina cu luciditate, în doar zece cadre, oameni aflați în situații enigmatice (*Calea Lactee/ Tejut*, 2007). Flieghauf a trecut la filme


**25.44.** Într-o amintire la fel de cinefilă precum cele oferite adeseori de filmele Noului Val Francez, Márta Mészarós evocă afecțiunea mamei ei, în timpul unei proiecții organizate într-un sat (*Jurnal pentru copiii mei*).

**25.45.** *Sátántangó:* rafale de vânt, bucăți de hârtie învârtindu-se, doi bărbați care se îndepărtează de noi, camera care îi urmărește din spate: într-un cadru ce durează aproape două minute, Tarr ascunde identitatea personajelor și ne forțează să percepem ritmul plimbării lor.

---

* În *Damnation: Jonathan Romney Talks to Béla Tarr*, Enthusiasm 4 (vara 2001), p. 3.

## ROMÂNIA: UN VAL MAI NOU

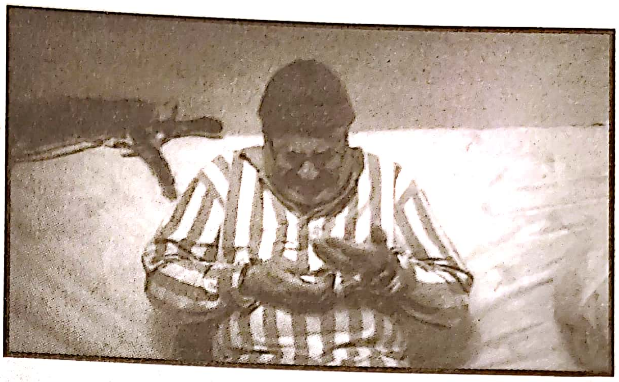
România a avut o lungă tradiție cinematografică, iar unii regizori, în special Mircea Daneliuc și Lucian Pintilie, s-au bucurat de cariere remarcabile din anii 1970 încoace. Dar în ansamblu, cinematografia din România rămăsese necunoscută în afara țării. La mijlocul anilor 2000, filmele realizate de regizorii mai tineri au început să câștige premii la Festivalul de Film de la Cannes, iar formatorii gustului critic au început să afirme că se conturează un Nou Val Românesc.

România fusese una dintre cele mai tiranic conduse țări comuniste. Nicolae Ceaușescu a secătuit economia și a construit un stat polițienesc. Sute de mii de oameni au fost uciși sau pur și simplu au dispărut. În timpul destrămării blocului sovietic din 1989, Ceaușescu a fost înlăturat și executat. În timp ce își crea instituții democratice în toiul luptelor dintre partidele liberale și conservatoare, România s-a alăturat Uniunii Europene în 2007.

Sub regimul comunist, industria de film fusese finanțată din vânzarea de bilete, precum cele din Europa de Vest. Dar prezența în sălile de cinema era scăzută și biletele erau ieftine. Industria lansase, în perioada comunistă, între douăzeci și treizeci de lungmetraje pe an; acum se făceau două sau trei filme. Nimeni nu investea în exploatarea filmelor, care era controlată de guvern. Din cele 450 de cinematografe din epoca ceaușistă rămăseseră vreo 60. Majoritatea oamenilor se uitau la casete video piratate.

După încurcături birocratice, sprijinul de stat s-a concretizat sub forma unui concurs de scenarii organizat de Centrul Național al Cinematografiei. În același timp, firmele private au modernizat studiourile rămase din perioada comunistă și au atras proiecte străine, printre care și *Cold Mountain* (2003). Alte investiții au permis primului multiplex din România să se deschidă în 2000. În primul an după inaugurare, acesta a contorizat două treimi din *box-office*-ul capitalei București. Între timp, mai multe filme de scurtmetraj realizate de regizorii tineri au câștigat premii la festivaluri, iar aceste noi talente au atras finanțări pentru lungmetrajele lor de debut.

Revelația a fost *Moartea domnului Lăzărescu* (2005), al lui Cristi Puiu, care reda în nuanțe absurde și patetice ultimele ore din viața unui bătrân plimbat de la un spital la altul (**fig. 25.46**). Deși durează mai mult de două ore și jumătate, filmul i-a captivat pe critici cu analiza sa plină de umor negru la adresa indiferenței instituționale. În 2006, au urmat mai multe filme despre Revoluția din 1989: comedia *A fost sau n-a fost?*, drama *Hârtia va fi albastră* și povestea despre maturizare *Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii*, despre o adolescentă dintr-o periferie a orașului. Toate au câștigat premii la festivaluri.



**25.46.** Domnul Lăzărescu, relaxându-se lângă pisica lui care pare moartă, observă un simptom al bolii (*Moartea domnului Lăzărescu*).

La acel moment, erau deja lansate 12 filme românești pe an, iar Centrul Național al Cinematografiei oferea industriei un sprijin mai mare de șapte milioane de euro. Strategia părea să fie confirmată de succesul mondial al lui *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* (2007), regizat de Cristian Mungiu. Această poveste care se desfășoară într-un interval scurt de timp, oarecum precum *Cléo de la 5 la 7* (vezi *Noul Cinema: Malul Stâng*, din Capitolul 20), urmărește două studente, una din ele încercând să avorteze ilegal. Pentru a-l promova, Mungiu a organizat un cinematograf mobil și a dus filmul în turneu în mediul rural. *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* a devenit cel mai popular film românesc al acelui an, în ciuda controverselor declanșate de un cadru care arată un fetus avortat.

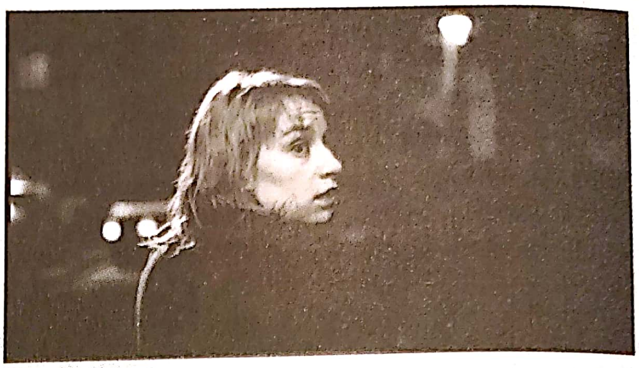
Timp de un deceniu filmele românești au continuat să câștige premii la festivaluri. *Bacalaureat* (2016), regizat de Cristian Mungiu, se concentra pe povestea unui medic care se împarte între problemele de familie, o aventură extraconjugală și nevoia de a-și ajuta fiica să intre la o facultate. În *Sieranevada* (2016, regia Cristi Puiu), o familie se adună într-un apartament pentru un parastas în memoria tatălui decedat. Ambele filme au fost finanțate de surse din afara României, incluzând Eurimages și agenții de vânzări.

„Noul Cinema Românesc“ s-a bazat în mare măsură pe abordarea camerei libere, deși cu cadre excepțional de lungi. *Polițist, adjectiv* (2009, Corneliu Porumboiu) conține trei cadre de zece minute. Mungiu a explicat următoarele despre *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile*: „Am căutat mecanisme foarte pure de a menține tensiunea în film, fără să folosesc montaj rapid sau muzică. În ultimele 45 de minute ale sale, mulți spectatori percep acest film ca un thriller, deși

## ROMÂNIA: UN VAL MAI NOU, continuare

este totuși realizat în planuri-secvență.“* (**fig. 25.47**). *Sieranevada* a fost filmat atât într-un apartament locuit, cât și într-un studio construit să se armonizeze cu apartamentul. Camera „hoinară“ devine la fel de reținută ca un observator aflat la fața locului.

Pe măsură ce a crescut prestigiul producției de film din România, numărul de spectatori a crescut și el. Între 2008 și 2016, numărul de ecrane s-a triplat și a ajuns la aproape 400. Prezența în săli a crescut de la 3,4 milioane de spectatori în 2008 la 13 milioane în 2016. Acest salt a fost unic în Europa de Est. În aceeași perioadă, România a atras proiecte străine în deplasare și a susținut propriile festivaluri de film. Deși noile filme nu aveau de obicei succes de *box-office*, au stimulat dezvoltarea unei culturi naționale de film și au pus o țară mică pe harta lumii cinematografice.



**25.47.** *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile*: într-un cadru de patru minute filmat cu camera din mână, protagonista, care-și duce povara înfricoșătoare, se simte în pericol pe stradă.

---

* În Peter Debruge, *Cristian Mungiu*, Variety (16 ianuarie 2008), disponibil la http://variety.com/2008/film/markets-festivals/cristian-mungiu-2–1117979137/.

în limba engleză cu drama științifico-fantastică *Pântecul mamei/ Womb* (2010).

Spiritul de inovație s-a manifestat la fel de pregnant și în *Fiul lui Saul/ Saul fia* (2015). Această poveste a unui prizonier care lucrează într-un lagăr nazist a devenit faimoasă nu doar pentru situația dramatică memorabilă prezentată, ci și pentru stilul său îndrăzneț. Regizorul László Nemes a folosit o tehnică bazată pe camera din mână, mobilă, asociată cu tendința camerei libere, ca apoi „să o țină captivă“, limitând aproape fiecare cadru la un plan strâns al protagonistului surprins în timp ce reacționează la acțiuni din afara câmpului vizibil sau din fundal, ca atunci când paznicii închid o ușă în depărtare (**fig. color 25.29**). Filmul a fost, așa cum susținea Nemes, un exercițiu caracterizat de imersivitate: „Experiența umană dintr-un lagăr era bazată pe limitare și pe lipsa informației. Nimeni nu putea ști sau vedea foarte multe. Așadar, cum exprimi aceste lucruri?“* Ritmul calculat al jocului actoricesc și mișcarea de cameră amintesc, la o scară mai claustrofobă, de coregrafia precisă a planurilor-secvență ale lui Jancsó din anii 1960 (vezi *Miklós Jancsó*, din Capitolul 20). Nemes și-a continuat experimentele în prezentarea unor perspective îngrădite în filmul istoric *Apusul/ Napszállta* (2018), care urmărește o femeie aflată în căutarea fratelui ei anarhist.

## De la URSS la CIS

De-a lungul a peste 40 de ani, URSS a trecut de la un regim comunist la unul capitalist și de la un regim autocratic la unul presupus democratic. Schimbările din industria de film au fost amețitoare. A apărut un cinema popular ce consta în *blockbustere* locale și în filme de gen, pe lângă importuri hollywoodiene răsunătoare. La fel de important, acești ani au încurajat apariția primelor filme de critică socială severă realizate vreodată în teritoriile sovietice. Chiar dacă libertatea era restrânsă, cineaști importanți nou apăruți au portretizat realități dure în forme provocatoare.

**Anii 1970–1985: Brejnev și stagnarea** Din 1964 până în 1982 Leonid Brejnev a fost secretarul Partidului Comunist al Uniunii Sovietice. Opunându-se reformelor, condus de oficiali în vârstă, regimul emana stabilitate. Cetățenii își permiteau să cumpere televizoare, frigidere și mașini. În același timp, Brejnev a urmat o politică a intervenției militare, asistând revoltele din Africa de Nord și invadând Afganistanul.

---

* În Andrew Pulver, *I didn't want Son of Saul to tell the story of survival*, în *The Guardian* (14 aprilie 2016), disponibil la https://www.theguardian.com/film/2016/apr/14/laszlo – nemes-i-didnt-want-son-of-saul-to-tell-the-story-of-survival.

Totuși, URSS-ul de sub conducerea lui Brejnev a stagnat. Producția agricolă și industrială era în declin, la fel și sănătatea și condițiile de trai. Corupția, ineficiența și angajamentele militare suprasolicitante au secătuit resursele statului. Nici Brejnev, nici cei doi secretari generali în vârstă care l-au succedat nu au făcut față provocărilor. Din punct de vedere cultural, perioada a echivalat cu un nou „îngheț“. Aleksandr Soljenițîn, Andrei Saharov și alți dizidenți au fost reduși la tăcere prin exil sau arest.

În acord cu dorința lui Brejnev de a satisface gusturile consumatorilor, Goskino, agenția care superviza cinematografia, a încurajat divertismentul popular. Epopeea lui Andrei Koncealovski *Siberiada/ Sibiriada* (1979) a demonstrat că un spectacol organizat ca un *blockbuster* hollywoodian putea atrage public. Cel mai iubit film al perioadei a fost *Ironia sorții sau să vă fie de bine!/ Ironia sudbî, ili S liogkim parom!* (1975), o comedie romantică bazată pe o premisă simplă: un bărbat din Moscova se trezește în Sankt Petersburg și descoperă că are o cheie care deschide apartamentul unei femei. Tot pentru divertisment a fost realizat și *Moscova nu crede în lacrimi/ Moskva slezam ne verit* (1980), primul film sovietic care a câștigat un premiu al Academiei Americane de Film. Neașteptată a fost și apariția unui western sovietic, *Soarele alb al pustiului/ Beloe solntse pustini* (1970).

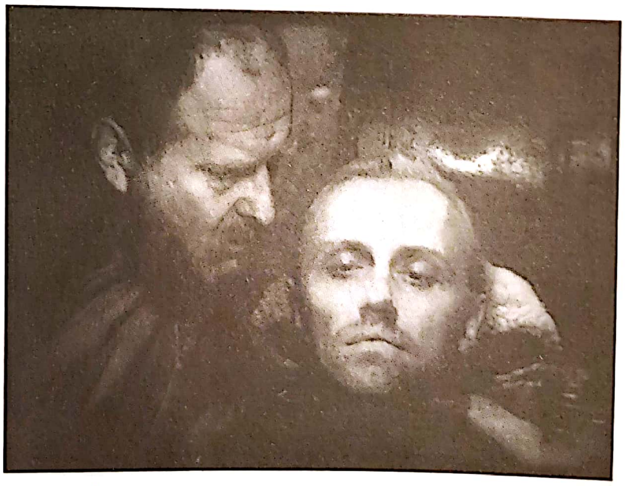
În anii 1970 și 1980, Rusia și-a propus să-și satisfacă publicul cu până la 150 de lansări pe an, în timp ce fiecare dintre țările satelit producea mult mai puține filme. Importurile străine proveneau din state prietene precum India, Cuba sau China. Dar casetele video piratate au inundat țara și până în 1990 cetățenii URSS, indiferent de nivelul lor de trai, vedeau filme americane.

**Tarkovski și etica artei** În ciuda conservatorismului epocii Brejnev, câteva filme de tipul feliei-de-viață au dat voce problemelor vieții de zi cu zi, în special a tinerilor. Dinara Asanova (*Pe ciocănitoare n-o doare capul/ Ne bolit golova u diatla*, 1974), Lana Gogoberidze (*Interviu despre probleme personale/ Ramdenime interviu pirad sakițebze*, 1979) și alte regizoare au realizat studii psihologice distinctive. Tendințele lirice asociate cu studiourile republicilor sovietice s-au regăsit și în filmele regizorului georgian Tenghiz Abuladze (cel mai pregnant în filmul interzis *Căința/ Monanieba*, 1984).

În plus, mai mulți cineaști au realizat opere artistice autoreflexive, idiosincrazice, care au reflectat atât tradițiile cinemaului european de artă, cât și pe cele rusești. Filmele Larisei Șepitko pun accentul pe conștiința individuală și pe alegerea morală în filonul lui Fiodor Dostoievski și a literaturii anti-staliniste. Filmul ei despre Al Doilea Război Mondial, *Prețul vieții/ Voșojdenie* (1977), prezintă doi soldați partizani capturați de germani și forțați să aleagă între colaborarea cu aceștia și moartea prin execuție. Intelectualul Sotnikov, învingându-și frica de moarte într-o încăierare anterioară, rezistă sub tortură și acceptă moartea cu o gentilețe stranie, hristică (**fig. 25.48**).

Cel mai vizibil exponent al unui cinema de artă opus genurilor cinematografiei de masă și filmelor de propagandă a rămas Andrei Tarkovski. Saga științifico-fantastică *Solaris/ Soliaris* (1972) atenuase într-o oarecare măsură scandalul legat de *Andrei Rubliov* (1966; vezi *Noul Cinema Sovietic*, din Capitolul 20), dar feericul *Oglinda/ Zerkalo* (1975) a confirmat că acesta lucra într-un filon mistic opus tendințelor dominante.

Considerat un „reacționar“, Tarkovski a insistat că familia, poezia, religia sunt forțele centrale ale vieții sociale. S-a opus filmelor care pistonau un mesaj politic și a pledat pentru un cinema al impresiilor evocatoare – o poziție care l-a plasat aproape de cineaștii germani „ai sensibilității“. Dar filmele sale sumbre au căutat să atragă și să rețină atenția spectatorilor într-un fel mai filosofic decât cele ale lui Herzog sau Wenders. *Călăuza/ Stalker* (1979) prezintă o expediție alegorică printr-un peisaj postindustrial al ruinelor din așa-numita „Zonă“, o regiune unde identitatea umană se poate schimba fundamental. Filmat într-un ton gri difuz, *Călăuza* utilizează mișcări de cameră hipnotizante pentru a crea ceea ce regizorul a numit



**25.48.** În *Prețul vieții*, Sotnikov devine comparabil cu Iisus Hristos în dorința lui de a se sacrifica pentru ceilalți prizonieri ruși.

„presiunea timpului“ ce se scurge printre cadre (**fig. color 25.30**).*

Tarkovski a mers în Italia pentru a realiza *Nostalgia/ Nostalghia* (1983), o meditație melancolică, non-narativă, asupra memoriei și exilului. A decis să nu se întoarcă în URSS. În Suedia a filmat bergmanianul *Sacrificiul/ Offret* (1986), care a câștigat premiul special al juriului la Festivalul de Film de la Cannes. La moartea sa, în 1986, Tarkovski devenise emblema unui cinema al conștiinței artistice. Faima lui în străinătate i-a salvat filmele de la a fi interzise și, chiar dacă nu au fost văzute în URSS, au adus statului profituri din exploatarea pe piețele internaționale. Tarkovski a influențat tendința picturalismului din cinematograful european al anilor 1970 și 1980, iar contemporanii sovietici au fost încurajați de rezistența lui în fața politicilor oficiale sovietice. Un autor pe modelul european conștient de sine, Tarkovski a cerut ca arta să fie o căutare morală: „Capodoperele se nasc din lupta artistului pentru exprimarea idealurilor etice.“**

### 1985–2000: cinemaul epocii *Glasnost*

Când Mihail Gorbaciov a devenit liderul URSS, acesta a decis să dea piept cu realitatea. A dezvăluit tuturor că sistemul sovietic se afla pe marginea colapsului financiar. Anunțul său că URSS nu își va mai susține țările satelit din Europa de Est a dus la răsturnarea regimurilor comuniste din aceste țări. Gorbaciov a făcut apel la o politică a deschiderii, care a condus la o reconstrucție pe termen lung a instituțiilor sovietice, sau, cu alte cuvinte, la „perestroika“ (restructurare). Începuse o nouă perioadă de „dezgheț“ (vezi *Moartea lui Stalin și Noul Umanism*, din Capitolul 17).

Inițial, Gorbaciov a căutat să implementeze reformele prin intermediul rețelei de conducere a partidului, dar apoi a făcut presiuni ca URSS să vireze rapid către inițiativa individuală și economia de piață. O lovitură de stat eșuată împotriva lui Gorbaciov din august 1991 a provocat dizolvarea Partidului Comunist. Boris Elțîn a ajuns la conducere, iar URSS a fost înlocuit de Comunitatea Statelor Independente (CSI). Acum Rusia, Ucraina, Georgia, Armenia și alte foste republici sovietice urmau să funcționeze ca națiuni separate. Războiul Rece care dominase strategia politică mondială după Al Doilea Război Mondial lua sfârșit.

Și înainte ca Gorbaciov să ajungă la conducere, cineaștii își luaseră riscul unor direcții noi. *Sperietoarea/ Ciucelo* (1983), al lui Rolan Bîkov, despre o fetiță dintr-un sat, disprețuită de colegii de clasă, celebrează discret tradițiile indigene și rememorarea trecutului în defavoarea consumerismului egoist promovat de Brejnev (**fig. 25.49**). *Prietenul meu Ivan Lapșin/ Moi drug Ivan Lapșin* (1983; interzis până în 1985), al lui Aleksei Gherman, îmbină buletine de actualități și secvențe regizate într-o manieră abstractă pentru a critica modelul stalinist al crimelor politice.

Genului asociat evenimentelor din Al Doilea Război Mondial i s-a conferit o nouă ferocitate în *Du-te și vezi/ Idi i smotri* (1985), al lui Elem Klimov, un portret sfâșietor al ocupației Belarusului de către germani (**fig. 25.50**). Bazat pe o idee a soției lui Klimov, răposata Larisa Șepitko, *Du-te și vezi* și-a prezentat eroul tânăr naiv în tușe care nu se conformau idealului realismului socialist. În aceeași perioadă, Serghei Paradjanov, de curând eliberat din închisoare, s-a întors la cinema. *Legenda fortăreței Suram/ Leghenda o Suramskoi kreposti* (1984) amintește de *Culoarea rodiei/ Saiat Nova* prin simplitatea și texturile sale vibrante (**fig. color 25.31**). Un „cinema paralel“ realizat pe peliculă de 16 mm și pe Super-8 pândea din apartamentele studenților și din subsolurile artiștilor.

Deschiderea și restructurarea au deschis industria de film. În mai 1986, la Congresul Cineaștilor Sovietici, Klimov a fost ales președintele uniunii. Același congres a demarat reorganizarea agenției de

**25.49.** *stânga* Adolescenții sovietici duri, occidentalizați din *Sperietoarea*.

**25.50.** *dreapta* Adresarea directă către cameră intensifică brutalitatea din *Du-te și vezi*. În această secvență, tânărul erou se întoarce în satul său și i se spune că familia lui a fost masacrată.

---

* Andrei Tarkovski, *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema*, trad. Kitty Hunter-Blair, editura Faber, Londra, 1989, p. 117.

** *Ibid.*, p. 27.

film oficiale Goskino. Sub influența noii politici, Goskino avea să servească în principal ca agenție de reglementare a finanțărilor din domeniu și ca sursă de platouri și echipamente de filmare. Producția de filme avea să ajungă în mâinile diviziilor libere de producție, modelate după variantele lor est-europene. În plus, cenzura a fost liberalizată în mod semnificativ.

Una dintre reformele importante ale lui Klimov a fost înființarea unei Comisii a Conflictelor care urma să analizeze și să lanseze filmele interzise. În scurt timp, opere critice de tipul dramelor umaniste de război *Prietenul meu Ivan Lapșin* și *Comisarul/ Komisar* (1967) sau al satirei suprarealiste *Căința* au fost lansate în cinematografe. În anul care a urmat morții sale, Tarkovski a fost onorat cu o retrospectivă integrală în țara de origine.

Cineaștii aveau o nouă libertate în reinterpretarea istoriei sovietice. Politicile lui Stalin au fost atacate în *Vara rece a lui '53/ Holodnoe leto peatdeseat tretego* (1987), un western sovietic despre un sat terorizat de o gașcă de prizonieri politici eliberați. Acțiunea din *Hrustaliov, mașina!/ Hrustaliov, mașinu!*, al lui Aleksei Gherman, se întorcea la anul 1953, concentrându-se pe un doctor prins în puseurile de paranoia ale liderilor de la Kremlin imediat după moartea lui Stalin. Cu camera strecurându-se printre saloane și bucătării supraaglomerate, filmul prezintă o fantasmagorie comică a unei societăți ghiftuite și decadente. Filmul lui Valeri Ogorodnikov *Ochii de hârtie ai lui Prișvin/ Bumajnîe glaza Prișvina* (1989) descrie primii ani din existența televiziunii sovietice, aruncând înțepături în direcția filmelor de propagandă. O secvență remarcabilă îmbină buletine de actualități și imagini din scena masacrului de pe scările din Odessa din filmul lui Eisenstein pentru a sugera că Stalin selectează victime de la balcon.

Au intrat în atenția cineaștilor și alte subiecte controversate. Filmele pentru tineri se bazau pe rebeliunile studenților, îmbinând adesea muzica rock cu o anomie post-punk (*Assa*, 1988, Serghei Soloviov). Așa-numitul „cinema negru“ deschidea ochii publicului în privința vieții de zi cu zi sordide și a politicilor agresive. Filmele satirice ironizau tradiția partidului și modele curente. Până și divertismentul de masă explora noile atitudini, ca atunci când filmul de mare succes cu gangsteri *Regele crimei/ Vorî v zakone* (1988) arăta că KGB-ul, statul și criminalii conspiră pentru a înșela populația. Prototipul cinemaului erei *Glasnost* a fost *Micuța Vera/ Malenkaia Vera* (1988), al lui Vasili Piciul. Egoismul cinic al Verei și promiscuitatea ei au deconstruit mitul eroinei virtuoase care jertfea totul pentru colectiv.

Deschiderea și restructurarea au oferit, de asemenea, mai multă autonomie republicilor. În Kazahstan, regizori cvasi-punk lansau filme despre lumea drogurilor, de tipul filmului *Acul/ Igla* (1988), influențat de melodramele hollywoodiene și de Fassbinder, dar și de *road movie*-urile lui Wenders. În Georgia, Aleksander Rehviașvili a realizat *Pasul/ Sapehuri* (1986), un film cu o structură aventuroasă care prezenta cu o ironie absurdă rutinele fără sens ale vieții sovietice. Înainte de moartea sa în 1990, Paradjanov a regizat *Așik-Kerib* (1989), o adaptare literară transformată de cineast prin abordarea sa ritualică a legendelor și tradițiilor etnice din Georgia.

**Anarhie în industrie** Dar aceste reforme nu au făcut industria de film să prospere. Capitalismul de cumetrie a acaparat guvernul rusesc. Regimul lui Elțîn a eșuat în demersul de organizare a instituțiilor care aveau să ghideze Rusia către o economie deschisă. Magnații afaceriști cunoscuți ca „oligarhi“ au împrumutat bani guvernului în schimbul controlului asupra petrolului, a gazelor și a altor resurse naturale. Privatizarea a condus nu la competiție, ci la încăierări pentru putere politică.

Pentru că studiourile au atras bani lichizi, statul nu le-a privatizat, dar le-a cerut să facă profituri. Statul i-a încurajat, de asemenea, pe cineaști să formeze companii private și cooperative independente. Fosta agenție Goskino fusese singurul distribuitor de pe piață, dar acum producătorii independenți își puteau distribui propriile producții.

În momentul în care au început să apară primii oligarhi media, piața a devenit, în linii mari, o junglă. Niciun fel de legislație nu reglementa activitatea cinematografică. Pirateria video a scăpat de sub control. Devalorizarea rublei a crescut de zece ori costurile de producție, iar regizorii de top nu reușeau să-și lanseze filmele. Companiile clandestine produceau pornografie, adesea fiind conducte pentru banii de pe piața neagră.

Precum omologii lor din Europa de Est, cineaștii din Comunitatea Statelor Independente erau dornici să realizeze coproducții cu Vestul, dar puține s-au concretizat. Companiile britanice, franceze și italiene au realizat filme „internaționale“ în care jucau staruri occidentale importante în diverse locații din statele CIS. Mosfilm, Lenfilm și alte studiouri au oferit servicii de producție pentru producțiile în deplasare.

Înainte de perioada *Glasnost*, apăreau în jur de 150 de filme rusești pe an; în 1991 au fost realizate 400 de lungmetraje. Un an mai târziu, au fost produse mai puțin de 100, majoritatea nefiind proiectate în cinematografe. Investitorii privați și posturile de televiziune au finanțat divertisment realizat în parametri occidentali. După succesul filmului de acțiune *Fratele/ Brat* (1997), despre un soldat care devine asasin plătit, a urmat o serie de filme cu crime centrate pe răzbunarea polițiștilor și a agenților KGB eroici. În general, majoritatea producțiilor locale au fost nepopulare.

Prezența spectatorilor în cinematografe a scăzut undeva în jurul unei zecimi din capacitatea totală a sălilor de cinema din țară. Filmele americane vechi sau ieftine dominau piața, atrăgând 70% din public. Studiourile de la Hollywood trimiteau filme cu precauție, Rusia nefiind considerată o piață importantă de desfacere. În 1999, chiar dacă filmele americane au dominat cinematografele, ele au obținut mai puțin de nouă milioane de dolari la *box-office*.

Câteva filme de artă au atras atenția în plan internațional, obținând nominalizări la Premiile Academiei Americane de Film sau chiar câștigându-l, o dată, în cazul lui Nikita Mihalkov pentru *Soare înșelător/ Utamlionnîe solnțem* (1994). *Taxi Blues/ Taksi-Bliuz* (1990, Pavel Lunghin), o coproducție sovieto-franceză, prezintă un mediu urban în descompunere și personaje lipsite de direcție (**fig. color 25.32**). Filmul lui Vitali Kanevski *Nu mișca, mori și învie/ Zamri, umri, voskresni!* (1990), „un film negru“, surprinde sălbăticia omniprezentă în viața sovietică contemporană prin intermediul unei povești despre coruperea unor copii dintr-un sat în timpul celui de-Al Doilea Război Mondial (**fig. 25.51**).

**Sokurov și tradiția tarkovskiană** Formarea CSI a forțat studiourile regionale să se privatizeze. Efortul a fost acerb și plin de intemperii, dând cele mai bune roade în Ucraina, gazda unui cinema liric și tăios în tradiția lui Dovjenko. Kira Muratova, o regizoare veterană din anii 1960 ale cărei filme interzise au fost în sfârșit difuzate în cinematografe, a devenit cea mai apreciată cineastă a Ucrainei și un punct de referință pentru critica socială odată cu *Sindromul astenic/ Asteniceskii sindrom* (1989). A continuat să facă filme neobișnuite, în principal cu finanțare occidentală, până în anii 2010.

Cel mai vizibil cineast rus al erei *Glasnost* a fost un alt veteran. Primul lungmetraj al lui Aleksandr Sokurov, *Vocea solitară/ Odinokii golos celoveca* (1978; nedifuzat până în 1987) are legături cu avangarda anilor 1920 prin narațiunea eliptică și montajul său precis, dar are și consistența unui vis tulburător, o caracteristică a unei mari părți a operei acestuia. Sokurov a devenit inițial cunoscut pentru adaptările sale literare, iar după perioada *Glasnost*, grație finanțărilor străine, a fost capabil să-și exploreze latura expresionistă. *Al doilea cerc/ Krug vtoroi* (1990), un puternic exercițiu de stil în alb și negru, examinează minuțiozitatea unui ritual primitiv: un fiu pregătește trupul tatălui pentru înmormântare. *Pagini liniștite/ Tihie straniți* (1994) e o meditație asupra operelor lui Nikolai Gogol și Fiodor Dostoievski, cu un erou fantomatic care rătăcește de-a lungul canalelor întunecoase și tunelurilor cavernoase. Întrezărim vag acțiunea, ca prin ceață; din când în când, mesteceni albi sunt supraimpresionați peste imagine.

Cel mai cunoscut exercițiu expresionist al lui Sokurov a fost *Mamă și fiu/ Mat i sin* (1997). O lucrare însoțitoare pentru *Al doilea cerc*, filmul prezintă un tânăr care își vizitează mama bolnavă. O scoate afară din casa de la țară și îi citește. O duce înapoi înăuntru. Se plimbă printr-un peisaj vast, fantasmatic. Se întoarce, o găsește moartă și își odihnește fața pe mâna ei. Lipsit aproape complet de dialog, *Mamă și fiu* devine pregnant prin simplitatea situației și prin utilizarea îndrăzneață și distorsionantă de către Sokurov a obiectivelor și filtrelor. Acesta filmează peisajul printr-un geam striat prin vopsire, un „efect special“ care creează un tărâm nepământesc aflat la jumătatea drumului dintre realitate și abstracțiune (**fig. color 25.33**).

Sokurov a devenit un artist provocator construind drame emblematice despre figuri istorice majore (Hitler în *Moloh*, 1999; Lenin în *Taurul/ Telets*, 2001;

**25.51.** Structuri în ruină și mult noroi: peisajul vieții sovietice din *Nu mișca, mori și învie!*

împăratul Hirohito în *Soarele/ Solntse*, 2005). Cel mai mare succes al său în circuitul cinematografelor de artă a fost un studiu halucinant despre istoria Rusiei redat printr-un tur al muzeului Ermitaj din Sankt Petersburg. Într-un plan-secvență de peste nouăzeci de minute, *Arca rusească/ Ruskii kovčeg* (2002) urmărește țari, curteni și oameni de rând pe coridoare și printre galerii, ceremonia culminând cu un bal fantomatic și cu colapsul impunător al aristocrației (**fig. color 25.34**). După ce redă nebuniile și excesele națiunii, planul-secvență se încheie cu o vedere nocturnă cu aburul care se ridică din râu, sugerând că trecutul națiunii emană un lirism melancolic.

**Din 2000 până în prezent: democrație dirijată și divertisment popular** Comunismul se prea poate să fi eșuat ca ideologie politică, dar oficialii bine conectați ai partidului s-au îmbogățit în frenezia procesului ulterior de privatizare. Crima organizată a pătruns în sferele guvernamentale și în marea industrie. Pe măsură ce Rusia a intrat în incapacitate de plată a datoriilor, iar consultanții americani au înrăutățit situația, economia traversa criză după criză, prăbușindu-se în 1998. Clădirile și străzile erau niște ruine, iar populația, printre cele mai bolnave ale lumii, era pe moarte. Investitorii străini s-au menținut, în mare parte, în afara situației.

Președintele Elțîn, bolnav, a fost înlocuit la conducerea țării, în anul 2000, de fostul agent al KGB Vladimir Putin, care a întețit războiul împotriva regiunii separatiste Cecenia. Ascensiunea lui Putin a coincis cu o creștere a prețului petrolului, iar vastele rezerve de gaz și petrol ale Rusiei au alimentat o creștere economică importantă. Putin a forțat evacuarea oligarhilor lui Elțîn din politică și a trecut din nou industriile-cheie sub controlul guvernamental. Faptul că a atras investitori străini i-a permis să-și îmbogățească discipolii, majoritatea oficiali ai KGB, la cote fabuloase – aceștia au ajuns să formeze un nou regim de oligarhi. Rușii de rând, scufundați în sărăcie sub Elțîn, și-au văzut salariile dublându-se. Clasa de mijloc a îmbrățișat stiluri de viață moderne de influență occidentală.

Dar prosperitatea a venit la pachet cu prețul pierderii drepturilor civile și libertății de exprimare. Putin și-a înăsprit controlul, refuzând accesul partidelor rivale la canalele media. Posturile de televiziune care criticau politicile oficiale au fost închise, iar guvernul a deschis un canal de televiziune care emitea 24 de ore și promova linia regimului, inclusiv aducându-i laude lui Stalin. Disidenții erau bătuți, arestați sau uciși.

În 2008, Putin a ocupat funcția de prim-ministru sub președinția unui aliat ales de el, iar în 2012 și-a sfidat opoziția, reasumându-și președinția. Cel de-al doilea mandat al său a cunoscut un declin economic declanșat de criza mondială și de scăderea prețurilor la petrol. Drept răspuns, Putin a preluat controlul asupra mediului de afaceri, a înăbușit mai departe disidența, a lansat invazii în afara Rusiei și a alimentat propaganda naționalistă. Și-a numit politica „democrație dirijată".

Sub regimul lui Putin, Hollywoodul a pătruns, în sfârșit, pe piață. Noul public, reîntors în sălile de cinema, era pregătit pentru *blockbusterele* americane. Precum în alte țări, multiplexurile au generat profituri mari, accelerate de conversia la tehnologia digitală. Veniturile din *box-office* au depășit suma de un miliard de dolari în 2010, iar Rusia a devenit a șaptea piață ca mărime în exploatarea filmelor.

Spre deosebire de fostele sale țări satelit est-europene și de teritoriile „independente" din CSI, Rusia avea acum o industrie de film relativ stabilă. Dar, deși au existat unele succese locale, majoritatea producțiilor rusești erau în pierdere. Hollywoodul acapara trei sferturi din încasările de la *box-office*.

Unul dintre regizori s-a adaptat cu iscusință noilor condiții. Timur Bekmambetov, un veteran al reclamelor de televiziune, a debutat în filmul de lungmetraj cu *Rondul de noapte/ Nocinoi dozor* (2004). Bazat pe un serial *fantasy* și promovat masiv la televizor, *Rondul de noapte* a oferit un amestec gotic de jocuri video, muzică hard-rock, efecte speciale generate pe calculator (CGI) și premise narative preluate din *Buffy, spaima vampirilor/ Buffy the Vampire Slayer* (**fig. 25.52**). A costat 4 milioane de dolari și a avut încasări fără precedent de 30 de milioane de dolari în zona CSI. Continuarea acestuia, *Rondul de zi/ Dnevnoi dozor* (2007), a avut încasări și mai mari. 20th Century Fox

**25.52.** În *Rondul de noapte*, vânătorul de vampiri se salvează cu o oglindă.

a achiziționat drepturile de distribuție internațională ale ambelor filme.

Între timp Bekmambetov a lansat *Ironia sorții: continuarea/ Ironia sudbî. Prodoljenie* (2007). *Sequel*-ul filmului original din 1975 a fost promovat printr-un truc în stil occidental: spectatorii se puteau înscrie la un concurs al cărui câștigător primea un apartament în Sankt Petersburg. *Ironia sorții: continuarea* a fost proiectat pe aproape fiecare ecran din zona CSI și a stabilit un nou record de încasări. În scurt timp Bekmambetov a ajuns să-și împartă timpul între proiecte rusești și unele hollywoodiene, precum *Ben Hur* (2016). Înțelegând cererea pentru francize, *sequel*-uri și *remake*-uri, Bekmambetov era reprezentarea concretă a americanizării cinematografiei rusești.

**Despre adaptare și alegeri provocatoare** Sub conducerea lui Putin, politica culturală a devenit puternic naționalistă, iar cineaștii și artiștii din alte domenii au fost supuși la presiuni guvernamentale. Agitatorii de dreapta au perturbat spectacole, concerte, iar membrele trupei punk Pussy Riot au fost condamnate la închisoare pentru activități performative care ar fi expus „ură religioasă".

În decembrie 2014, Putin a semnat un decret prin care legifera o politică culturală națională. Documentul afirma unicitatea Rusiei și rădăcinile sale creștin-ortodoxe. Artiștilor li se cerea să nu „ofenseze sentimentele credincioșilor". Toleranța și multiculturalismul au fost abandonate. Deși nu exista o cenzură oficială, scopul, la fel ca în zilele sovietice, era de a-i determina pe artiști să se încline în fața cerințelor politice.

Cineaștii au fost împărțiți în privința sprijinirii regimului lui Putin. Nikita Mihalkov și-a început cariera în epoca Brejnev afișând un oarecare nonconformism. În *Sclava iubirii/ Raba liubvi* (1976) și în *Piesă neterminată pentru pianină mecanică/ Neokoncennaia piesa dlia mehaniceskogo pianina* (1977) a experimentat cu reflexivitatea în maniera lui Fellini și a altor regizori europeni. *Ochi negri/ Oci ciornîie* (1987) era o coproducție ruso-italiană de tipul celor încurajate în anii lui Gorbaciov. *Soare înșelător*, o abordare critică a terorii staliniste, a devenit un simbol al impactului perioadei *glasnostului* asupra culturii cinematografice. Totuși, când Putin a ajuns la putere, Mihalkov a devenit un suporter fervent. *Soare înșelător 2/ Utamlionnie solnțem 2* (2010) a fost cel mai scump film realizat în Rusia până la acel moment și cel mai mare insucces. Criticii i-au reproșat lui Mihalkov că vrea să reinstaureze un realism socialist simplist și eroic, care să-i satisfacă pe prietenii lui de la Kremlin.

Alți cineaști au perseverat în tradiția rusească a chestionării puterii și s-au expus opresiunii. Sokurov a continuat să facă filme provocatoare excentrice, în mare parte datorită finanțărilor externe. Deși Putin a ajutat la finanțarea filmului *Faust* (2011), Sokurov a contestat anexarea violentă a Ucrainei de către Rusia în 2015 și arestarea unui cineast ucrainean.

Cineaștii mai tineri au întors cu susul în jos genurile tradiționale și temele predilecte ale acestora. Atacarea birocrației fusese o constantă a cinematografiei și literaturii din era sovietică, dar Andrei Zviaghințev a adaptat-o epocii lui Putin în *Leviatan/ Leviatan* (2014). Filmul prezintă un fermier încăpățânat care se luptă cu sistemul corupt de legi susținute de Biserica Ortodoxă. *În ceață/ V tumane* (2012), al lui Serghei Loznița, a deconstruit imaginea romantică a filmelor cu partizani din Al Doilea Război Mondial, iar *Donbass* (2018) a afișat aceeași atitudine sumbră într-o serie de episoade despre invazia Rusiei în Ucraina. Filmul „dezghețului" din 1964 *Există un asemenea flăcău/ Jiviot takoi paren* (vezi *Tânărul Cinema Sovietic*, din Capitolul 20) prezentase întâlnirile voioase ale unui șofer de camion cu viața modernă sovietică, dar titlul ironic al lui Loznița, *Fericirea mea/ Sciaste moe* (2010), îl poartă pe șofer într-o călătorie a disperării (**fig. 25.53**). Aceste filme și altele au expus efectele mohorâte ale „democrației dirijate".

Critica la adresa puterii politice a luat o formă morbidă, monumentală în proiectul *DAU* (2000). Regizorul Ilia Hrjanovski a petrecut trei ani filmând 700 de ore din biografia unui om de știință sovietic. Sute de actori neprofesioniști au trăit în replica unui institut de cercetare, iar vizitatorii erau presați să joace, de asemenea, diferite roluri. Materialul a fost modelat în treisprezece lungmetraje. Două, *DAU.Natașa* și *DAU.Degenerare/ DAU.Degeneratsia*, au împreună mai mult de opt ore și sunt pline de imagini tulburătoare

**25.53.** În timpul unei opriri în trafic, camionagiul întâlnește o lucrătoare sexuală (*Fericirea mea*).

conținând sex, violență și oprimare. Urmărind zeci de personaje de-a lungul a treizeci de ani, proiectul DAU a devenit narațiunea-rețea supremă. Avea, de asemenea, afinități cu Dogma 95 (vezi *Înapoi la esențe: Dogma 95*, din Capitolul 29) prin recurgerea în totalitate la improvizație. Hrjanovski a negat că i-ar fi traumatizat pe actori, dar a recunoscut că „este, cu siguranță, un joc periculos"[*].

Ultimul film al lui Aleksei Gherman, *E greu să fii zeu/ Trudno bît bogom* (2013), a fost un alt punct de referință distopic. Realizat în decursul a cincisprezece ani, a fost completat de fiul și de văduva acestuia după moartea sa. Intriga științifico-fantastică prezintă o planetă afundată în prejudecățile și în tirania de Ev Mediu. Un om de știință de pe Pământ, preluând identitatea unui cavaler, se bălăcește într-o mlaștină plină de brute viclene care urăsc atât cunoașterea, cât și frumusețea. Cadrele de urmărire aglomerate din *Hrustaliov, mașina!* au devenit aici de o imersivitate coșmarescă. Gherman a înghesuit în cadrele sale noroi și descompunere, violență și mizerie, sânge și fecale, animale zvârcolindu-se și armuri murdare (**fig. 25.54**). *E greu să fii zeu* a fost cea mai terifiantă viziune asupra degradării Rusiei exprimată vreodată cinematografic.

Pe măsură ce filmele americane au câștigat teren în străinătate în anii 1970, cineaștii europeni au fost forțați să se bazeze pe sprijinul de stat și pe finanțarea transnațională. În primele decenii postbelice, aceștia beneficiaseră de coproducții supervizate de guvernele lor naționale, dar începând cu anii 1970, atât cineaștii din Vest, cât și cei din Est s-au putut baza pe Uniunea Europeană, pe companiile de televiziune, pe grupurile de investiții și pe imperiile media.

Consolidarea unității europene și colapsul comunismului sovietic au accelerat presiunile către un cinema mai accesibil, mai puțin angajat politic, cu filme paneuropene și divertisment comercial. Majoritatea cineaștilor au căutat să îmbine principii hollywoodiene cu o savoare locală în comediile sau dramele pe care le-au realizat. Unii au încercat să atragă publicul cu variațiuni ale convențiilor cinematografului de artă apărute mai devreme. Însă unii regizori au rămas ancorați în tipuri mai provocatoare de cinema, oferind fie realism inconfortabil, fie experiment formal. Autorii noi au rămas fideli viziunilor proprii, dar au realizat producții pentru circuitul festivalier și pentru cinematografele specializate.

Indiferent de strategie, rezultatul a fost același. La finalul anilor 2010, aproape toți cineaștii europeni au eșuat în demersul de surclasare a Hollywoodului pe piețele lor naționale, nereușind nici să atragă spectatori în alte teritorii sau să-și extindă nișa în Statele Unite ale Americii. Numărul de spectatori din Uniunea Europeană a crescut vertiginos în 2019, iar industria din Rusia a atins un nou nivel record, devenind cea mai mare piață europeană. Dar în majoritatea țărilor, filmele locale au avut puțin de câștigat. Creșterea nivelului *box-office*-ului european s-a datorat unor *blockbustere* americane care s-au bucurat de un succes neobișnuit, printre care *Răzbunătorii: Sfârșitul jocului/ Avengers: Endgame*, *Regatul de gheață II/ Frozen 2* și *Regele Leu*. Ca în alte părți, jocurile video și internetul amenințau să-i ademenească pe spectatori în afara sălilor de cinema.

Un cinic ar fi putut conchide că milioane de euro cheltuiți pe mii de filme au fost irosiți. Dar Hollywoodul dovedise de multă vreme că producerea unui număr mare de filme stimulează și sporirea calității acestora. O industrie care lansează multe filme are ocazia să producă și unele bune, chiar excelente. Subvențiile europene, investițiile și sprijinul internațional au menținut numărul de filme produse la un nivel robust. Din acest vârtej au rezultat sute de filme care au contribuit enorm la patrimoniul artistic al cinemaului.

Acest patrimoniu a fost sever amenințat de forțele adunate la sfârșitul anilor 2010. Stabilitatea internațională era sub amenințare prin creșterea popularității partidelor de dreapta care au răspuns fenomenului imigrației în masă și limitării programelor sociale. Conducători autoritari au preluat puterea în Turcia și

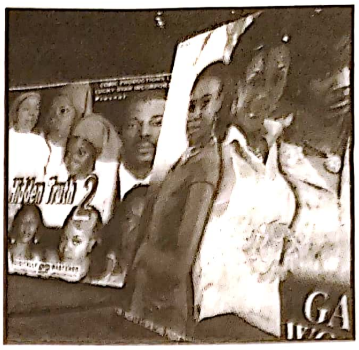
**25.54.** *E greu să fii zeu:* o amputare improvizată pe o planetă medievală. Cadrele aglomerate ale lui Gherman și obiectivele grandangulare distorsionante amintesc de *Lunca Bejinului/ Bejin lug*, al lui Eisenstein (vezi fig. 12.12).

---

[*] În A.J. Goldmann, *The Berlinale Unveils 8 Hours of «DAU». It's Just the Beginning*, The New York Times (28 februarie 2020).

în Ungaria. Ieșirea Marii Britanii din Uniunea Europeană anunța ani de frământări viitoare.

Și mai zguduitoare a fost izbucnirea pandemiei de coronavirus. Mai mult de 300 000 de cetățeni au murit în Europa în 2020. Pandemia a necesitat cheltuieli masive ale guvernelor și a adus schimbări forțate în obișnuințele sociale ale oamenilor. Unii comentatori s-au temut că această criză va distruge Uniunea Europeană. Cinematografia mondială s-a scufundat în nesiguranță economică pe măsură ce sălile de cinematograf s-au închis, iar producția de film a fost suspendată. Dintr-odată, viitorul cinemaului european se configura în parametri foarte diferiți de trecutul său, în feluri pe care nimeni nu le-ar fi putut prezice.



## CAPITOLUL 26

# O LUME ÎN CURS DE DEZVOLTARE: CINEMATOGRAFIILE CONTINENTALE ȘI SUBCONTINENTALE DUPĂ 1970

Pe măsură ce s-au domolit speranțele radicalilor pentru o schimbare socială extremă, încrederea în forța revoluționară a Lumii a Treia a părut mai puțin plauzibilă. Economiștii au început să descrie aceste regiuni drept „țări în curs de dezvoltare“. Gradul de alfabetizare și speranța de viață crescuseră, veniturile muncitorilor erau tot mai mari, iar „revoluția verde“ din practicile agricole a sporit proviziile de hrană. Unele regiuni din Asia de Sud-Est – Taiwan, Hong Kong, Singapore și Coreea de Sud – au devenit prospere rapid, în special datorită industrializării și investiției în tehnologia informatică. Pentru că au beneficiat de o situație politică comparabilă și împărtășesc numeroase tradiții culturale și regionale, le analizăm împreună în Capitolul 27. În capitolul de față examinăm continente și subcontinente din lumea aflată în curs de dezvoltare, unde progresul nu a fost atât de rapid: Africa, Orientul Mijlociu, America Latină și India.

Majoritatea acestor regiuni erau destul de sărace. În multe țări, mecanizarea agriculturii a condus la creșterea șomajului în mediul rural, forțând familiile să se mute în orașe. Deși Mumbai (fostul Bombay), Kolkata (fostul Calcutta), Karachi, Delhi, Cairo, Istanbul, Buenos Aires, Rio de Janeiro, São Paolo, Lima și Ciudad de Mexico au intrat în rândul celor mai mari orașe ale lumii, erau încercuite de mahalale și de cartiere sărace. În 1989, cea mai prosperă a cincea parte a populației planetei era de 60 de ori mai bogată decât cea mai săracă cincime. Treizeci de ani mai târziu, în ciuda unui progres considerabil, aceste națiuni au rămas mult mai puțin prospere decât majoritatea lumii vestice și a Asiei de Sud-Est.

Aproape toate aceste state fuseseră colonizate de Vest (vezi Capitolul 18). După ce și-au alungat conducerea colonială, majoritatea nu au înlocuit cu produse noi exporturile pe care le furnizau în era colonială. Datoriile lor către Vest au crescut la cote amețitoare. Aceasta se întâmpla chiar în perioada când țările industrializate, zguduite de criza petrolului din anii 1973–1979, au început să sisteze ajutoarele acordate altor state. O recesiune mondială de la începutul anilor 1980 a intensificat problemele financiare ale țărilor în curs de dezvoltare. Fondul Monetar Internațional (FMI) a impus măsuri de austeritate statelor datornice deja afectate de inflație și de corupție.

Multe națiuni subdezvoltate erau guvernate de familii conducătoare, de junte militare sau de dictatori. În consecință, țările erau adesea sfâșiate de războaie – conflicte cu vecinii, precum în Orientul Mijlociu și în Asia de Sud-Est, sau revolte civile, precum în războaiele de gherilă din America Latină și în luptele etnice și religioase din Africa. Progresul politic era întrerupt deseori de răpiri și asasinate. Bolile au început, de asemenea, să se răspândească; în 1988, una din 30 de persoane din Zair era purtătoare a virusului HIV. Poate și mai alarmant, populațiile celor mai sărace națiuni se extindeau cu repeziciune. În 1977, trei sferturi din totalul populației planetei trăia în țări în curs de dezvoltare.

Următoarele decenii au adus o dezvoltare a claselor de mijloc din unele țări în curs de dezvoltare. În timp ce Africa rămânea săracă, multe regiuni ale Asiei au cunoscut o îmbunătățire uimitoare a nivelului de trai. În întreaga lume, sărăcia extremă era în declin, iar sănătatea maternală și a copiilor era în creștere. Totuși problemele erau imense. Mexicul și părți ale Americii de Sud luptau cu violența traficului de droguri; aceasta, în combinație cu sărăcia persistentă și cu tulburările politice, i-au făcut pe mulți refugiați să ceară adăpost în Statele Unite ale Americii. Războaiele și speranța unui loc de muncă i-au determinat pe mii de oameni din Orientul Mijlociu și Africa să fugă în Europa. Războaiele locale din Irak și Siria au fost complicate în 2013 de ascensiunea unei grupări extremiste transfrontaliere, așa-numitul Stat Islamic (ISIS), care a ocupat porțiuni ale celor două țări și a continuat cu altele din Asia și Africa prin intermediul unor grupuri afiliate. Ca rezultat, multe regiuni au fost destabilizate, iar atacuri teroriste inspirate de ISIS au avut loc peste tot în lume.

## CINEMATOGRAFII NOI, PUBLIC NOU

Un cineast dintr-o țară în curs de dezvoltare era nevoit să se confrunte cu probleme majore în anii de după 1970. Dacă un anumit stat avea un sistem de studiouri, acesta se dezintegra în perioadele mai dificile, fiind înlocuit de un sistem independent de producție. Majoritatea națiunilor au fost nevoite să facă față puterii globale tot mai mari a companiilor americane, iar pirateria video amenința să spulbere audiența sălilor de cinema. Majoritatea țărilor s-au mulțumit să ofere servicii de producție pentru proiecte internaționale (în special hollywoodiene) și să realizeze câteva filme de succes pe plan local în fiecare an. Filmele de calitate puteau găsi expunere în circuitul festivalier tot mai dezvoltat, ceea ce le putea ajuta să ajungă în cinematografele din întreaga lume.

Deși aceste probleme erau uriașe, multe industrii de film le-au supraviețuit. Aveau unele avantaje proprii. În anii 1960, când mersul la cinema era în declin în Vest, publicul a crescut în majoritatea celorlalte regiuni, în principal datorită migrației continue dinspre sate spre mediul urban. La acel moment, existau în jur de 300 de milioane de spectatori în fiecare an în Africa și în Orientul Mijlociu și mai mult de 800 de milioane în America Latină. Pentru a satisface acest public tot mai numeros, producția de film s-a expandat în mai multe țări cu economii în curs de dezvoltare. În 1950, în lume erau lansate cam 2 000 de lungmetraje pe an, dar în 1980, Asia producea de una singură această cantitate de filme. În jurul anului 1975, India a devenit cea mai prolifică industrie cinematografică a lumii, producând mai multe filme anual decât întreaga Europă.

Majoritatea țărilor în curs de dezvoltare au descoperit că, pentru a-și dezvolta cinematografii naționale, aveau nevoie de sprijin guvernamental. Chiar dacă exista un sector comercial înfloritor în India, filmele mai experimentale ale unor „noi cinematografii“ necesitau finanțări de la stat. În America de Sud și Africa însă, sprijinul de la stat a fost la fel de volatil precum politicile regionale. Finanțările externe au fost, și ele, de ajutor. Investiția americană în producția locală și răspândirea multiplexurilor au alimentat activitatea cinematografică din America de Sud. Investiții de mică anvergură au permis Nigeriei să-și dezvolte o industrie prosperă bazată pe filme de mic buget realizate într-un format video.

Cineaștii s-au bazat, de asemenea, pe acorduri de coproducție cu vecinii și cu țările europene, adesea aceleași care îi conduseseră în perioada colonizării. Spania a contribuit la finanțarea unor proiecte din America Latină. Multe țări din Africa erau foste colonii franceze, iar populațiile lor vorbeau dialecte franceze. Franța a continuat să verse finanțări consistente în coproducții cu aceste regiuni, contribuind la menținerea în viață a acestor cinematografii.

Din cauza problemelor națiunilor în curs de dezvoltare, noile cinematografii propuneau, adesea, filme de critică politică. Moștenirea cinemaului revoluționar și-a făcut simțită prezența în filme despre abuzurile de putere ale dictatorilor, despre suferințele unor familii, conflicte etnice, inechități economice și alte subiecte sensibile. Unul dintre cele mai importante domenii ale drepturilor omului viza femeile, oprimate de multă vreme în aceste țări în curs de dezvoltare. Desemnarea de către Organizația Națiunilor Unite (ONU) a perioadei dintre 1975 și 1985 drept „Deceniul Femeii“ a ajutat diverse grupuri să adreseze probleme precum îngrijirea copiilor, avortul și violul. Cineastele au început să intre în producție, concentrându-se adesea pe probleme legate de femei.

Chiar când regizorii au abordat subiecte sau teme politice, majoritatea au continuat tendința de la începutul anilor 1970 de îndepărtare de formele și stilurile experimentale. Filmele critice din punct de vedere politic realizate în țările în curs de dezvoltare aveau tendința să se bazeze pe convențiile narațiunii clasice sau ale modernismului cinemaului de artă. Prin abandonarea modernismului politic extrem, cineaștii puteau accesa un public mai larg prin intermediul festivalurilor internaționale.

## CINEMATOGRAFUL AFRICAN

Dintre toate regiunile Lumii a Treia, continentul african a rămas cel mai slab dezvoltat. Deși în jur de zece procente din populația lumii trăia acolo, Africa reprezenta doar un procent infim din producția și comerțul lumii. După 1980, datoria externă a continentului era la fel de mare ca produsul intern brut. Deja săracă în teren arabil, regiunea a suferit din cauza unor perioade de secetă devastatoare. Pe măsură ce oamenii și-au părăsit satele, orașele au crescut mai rapid decât oricare altele din Lumea a Treia. Din cele 30 de țări cele mai sărace ale lumii, 25 erau în Africa.

Din cauza sărăciei Africii, majoritatea statelor sale nu au produs niciun film de lungmetraj înainte de mijlocul anilor 1970. Multe națiuni aveau puțini cetățeni, puține cinematografe, capital limitat și niciun fel de facilități tehnice. Companiile de film vestice de obicei nu se deranjau să-și vândă filmele spre distribuție în aceste regiuni și nici nu investeau în construcția de săli de cinema. Majoritatea populației cunoștea filmele hollywoodiene doar prin intermediul casetelor video de contrabandă. Guvernele locale care trăiau cu măsurile de austeritate impuse de Fondul Monetar Internațional puteau susține producția locală doar sporadic.

Drept urmare, cineaștii africani au cooperat. În 1970 au înființat FEPACI (Fédération Pan-Africaine des Cinéastes – Federația Panafricană a Cineaștilor), o asociație care cuprindea mai bine de treizeci de state hotărâte să-și rezolve împreună problemele comune. În 1980, Organizația Națiunilor Unite i-a sprijinit pe lucrătorii din domeniul cinematografic să înființeze o rețea amplă de distribuție continentală, CIDC (Consortium Interafricain de Distribution Cinématographique – Consorțiul Interafrican de Distribuție Cinematografică), care urma să susțină circulația filmelor africane. Festivalurilor din Cartagina (Tunisia, inițiat în 1966) și Ouagadougou (Burkina Faso, 1969) li s-a adăugat un al treilea, la Mogadishu (Somalia, 1981).

Asemenea inițiative au încurajat un sprijin, chiar dacă redus, din partea statului. Senegal, Algeria și Tunisia au naționalizat importul de filme și distribuția. Unele țări și-au naționalizat și producția. Burkina Faso, în ciuda dimensiunii ei reduse, a devenit centrul administrativ al filmului Africii negre, sporind importanța festivalului anual de la Ouagadougou și înființând o școală de film și un studio de producție bine echipat. S-au afirmat noi regizori, printre care senegaleza Safi Faye, prima cineastă din Africa neagră (*Scrisoare din satul meu/ Kaddu beykat*, 1976).

Dar asociațiile continentale și sprijinul oferit de stat nu au reușit să crească producția și să îmbunătățească posibilitățile de distribuție. CIDC și-a încetat activitatea în 1984; din cele 1 200 de filme pe care le distribuise, doar 60 erau africane. Cinafric din Burkina Faso a rămas singurul studio de producție indigen. Cinematografia rămânea o activitate artizanală, regizorii fiind obligați să strângă fonduri, să se ocupe de promovarea proiectului și să negocieze cu distribuitorii. Puțini cineaști au reușit să realizeze un al doilea film, iar cei care au făcut-o au fost nevoiți să aștepte mulți ani între proiecte.

La finalul anilor 1980, statele africane cooperau puțin. Producția continentală, cu excepția Egiptului și Africii de Sud, nu depășea 20 de lungmetraje anual. Senegal, lidera cinematografiei de limbă franceză de pe continent, produsese în jur de 20 de filme, cele mai importante fiind operele lui Ousmane Sembène (vezi *Cinematografia Africii negre*, din Capitolul 23).

Producția de scurtmetraje și documentare era însă mai robustă, deoarece acestea erau adesea educaționale și puteau fi arătate în școli și în sate cu ajutorul echipamentelor de proiecție itinerante.

A existat un sprijin din afara continentului. Unele țări, în special Maroc, Tunisia și Africa de Sud, și-au susținut industriile în mare parte cu ajutorul producțiilor străine realizate acolo. Franța a vărsat finanțări în coproducții din fostele colonii, sprijinul acesteia fiind esențial în menținerea producției de film. Când apăreau totuși filme din aceste regiuni, festivalurile internaționale erau adesea nerăbdătoare să le prezinte.

## Africa de Nord

Țările Africii de Nord francofone, cunoscute sub denumirea de Magreb, se aflau într-o poziție mai bună pentru a-și dezvolta industria cinematografică decât alte state din regiune. În Maroc, producătorii privați au realizat câteva filme populare de divertisment pe modelul melodramelor și musicalurilor egiptene. Un cineast marocan, Souheil Ben Barka, a atras atenția prin dramele sale de critică socială accesibile, precum *O mie și una de mâini/ Les mille et une mains* (1973), despre industria covoarelor, și *Amok – revoltă în Africa/ Amok* (1982), care aborda apartheidul sud-african, fiind filmat cu un buget mare și având-o pe cântăreața Miriam Makeba în rolul principal. În Tunisia, un amestec de finanțări guvernamentale și investiții private a generat câteva coproducții.

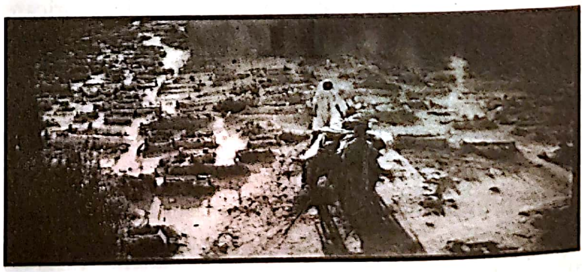
Cineaștii s-au repatriat adesea, cei mai mulți în Franța și în alte țări de limbă franceză. Puținii regizori rămași în Magreb au realizat ocazional filme franco-algeriene sau franco-tunisiene. Dar alții au lucrat în sânul noilor lor patrii. În 2013, Abdellatif Kechiche a devenit primul cineast tunisian care a câștigat premiul Palme d'Or la Festivalul de Film de la Cannes pentru *Adèle: Capitolele 1 și 2/ La vie d'Adèle.* Kechiche locuise în Franța de la vârsta de șase ani, iar filmul a fost o coproducție franco-belgiano-spaniolă al cărei subiect nu avea nicio legătură cu Tunisia.

Cea mai importantă industrie de film magrebiană a fost cea algeriană. După ce și-a obținut independența de Franța în 1962, Algeria și-a naționalizat toate aspectele industriei de film și a rezistat cu succes boicotului hollywoodian. La finalul anilor 1960 și în prima parte a anilor 1970, cele mai multe filme influente erau drame despre lupta revoluționară, precum *Vântul din Aurés/ Rih al awras* (1965), al lui Mohammed Lakhdar Hamina.

La începutul anilor 1970, Algeria era condusă de un guvern de stânga, iar critica socială s-a coagulat într-un Nou Cinema, cuprinzând filme precum *Făurarul/ El faham* (1973), al lui Mohamed Bouamari. În doi ani însă, Noul Cinema a intrat în declin, deoarece guvernul a început să finanțeze drame istorice de mare buget. Cea mai cunoscută dintre acestea, *Cronica anilor de foc/ Ahdat Sanawovach El-Djamr* (1975, **fig. 26.1**), a lui Hamina, a abordat istoria țării între 1939 și 1954. Saga lui Hamina despre viața la țară în epoca colonialistă a costat două milioane de dolari și a devenit primul film african câștigător al marelui premiu la Festivalul de Film de la Cannes.

Algeria era, la acel moment, pe locul al doilea ca nivel de producție dintre țările lumii arab-africane, iar cele 300 de cinematografe îi asigurau o bază de public. Filmul popular a cunoscut o renaștere prin comedii satirice și thrillere politice, iar unii regizori au explorat viața de zi cu zi a algerienilor obișnuiți. La începutul anilor 1980, cineaștii au abordat teme noi, precum emanciparea femeilor și migrația forței de muncă spre Europa.

În același timp însă, guvernul a renunțat la controlul centralizat al cinematografiei. Pe măsură ce companiile private au început să producă filme de consum, cineaștii algerieni au dezvoltat proiecte în afara granițelor și au demarat coproducții francofone cu actori europeni. Până și membrii militanți ai generației Noului Cinema au trecut, precum promotorii cinemaului de critică politică din America Latină și Europa, la filme mai convenționale și accesibile. Unii emigranți din Algeria au avut succes în cinematografia franceză, iar la mijlocul anilor 1980 genul *beur* (o anagramă colocvială a termenului „arab"), cuprinzând drame și comedii cu adolescenți franco-algerieni, a devenit popular. În anii 1990, în timp ce confruntările dintre guvern și grupurile islamice se intensificau, producția de filme s-a sistat, cele mai multe proiecte finalizate



**26.1.** *Cronica anilor de foc*: protagonistul, cărând spre cimitir cadavrele membrilor familiei sale afectate de molimă, îl urmează pe neghiobul înțelept.

fiind coproducții cu Europa. Această situație a persistat până în anii 2010, majoritatea cinematografelor fiind închise gradual în acest interval de timp.

## Africa Subsahariană

În Africa neagră dinainte de anii 1990, o parte a producției era adresată pieței de consum. Camerun era specializată în filme polițiste și în comedii de mare succes realizate de Daniel Kamwa (*Boubou cravate*, 1972; *Pousse-pousse*, 1975) și de Jean-Pierre Dikongue-Pipa (*Copilul altcuiva/ Muna Moto*, 1975, *Prețul libertății/ Le prix de la liberté*, 1978). Ghana a lansat filme comerciale de acțiune, iar în Zair filmul *Viața e frumoasă/ La Vie est belle* (1986, Benoît Lamy și Mweze Ngangura) a devenit un succes de *box-office*, capitalizând carisma starului muzical Papa Wemba.

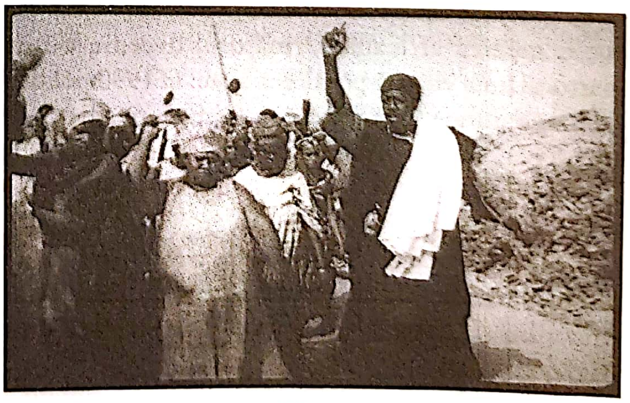
Unele filme de consum, în special cele din țările francofone, au atras atenția întregii lumi. Prezentate în festivaluri în anii 1970 și 1980, filmele Africii negre trasau direcțiile cinemaului postcolonial. Publicul internațional putea rata unele detalii și referințe specifice, dar prindea temele recurente – tradiție *versus* modernitate, rural *versus* urban, superstiții locale *versus* educație occidentală și valori colective *versus* individualism. Filmele adresau întrebări legate de *auteurism* și de „Al treilea cinema“ cu o istețime particulară. Și, deoarece majoritatea regizorilor își făcuseră studiile în Europa și crescuseră cu filmele americane, operele lor afișau o interacțiune dinamică între convenții cinematografice vestice și explorări ale tradițiilor estetice africane.

Una dintre cele mai importante tradiții a fost aceea a povestirii orale. Povestitorul, sau griotul, a fost un personaj central al multor culturi, iar cineaștii și-au modelat după literatura orală narațiunile și prezentarea acestora. Un film putea include un personaj povestitor, precum în *Sânge, o poveste a zilelor noastre/ Djeli, conte d'aujourd'hui* (Coasta de Fildeș 1981, Fadiko Kramo-Lancine). Sau putea transforma personajul griotului într-un narator omniscient, precum în *Demnitate/ Jom* (Senegal – Germania de Vest 1981, Ababacar Samb-Makharam, **fig. 26.2**). Sau se putea inspira din folclor în conturarea unor personaje tipice precum cel al păcăliciului sau a unor acțiuni precum inițierea sau căutarea. *Exilatul/ L'éxilé* (Niger 1980, Oumarou Ganda) prezintă aventurile unui ambasador într-o structură narativă bazată pe episoade de inspirație folclorică.

În cea mai mare parte, cinemaul Africii negre ulterior anilor 1970 a abordat teme legate de comentariul politic și de critica socială caracteristice cinematografiilor Lumii a Treia de la finalul anilor 1960. Au fost realizate destul de puține filme despre exil, dar cele care dramatizau conflictul colonial au continuat să apară. *Indiile de Vest/ West Indies* (Franța – Algeria – Mauritania 1979, Med Hondo) punea în scenă un spectacol de muzică și dans despre comerțul cu sclavi (**fig. color 26.1**). Hondo s-a întors în Africa pentru a realiza *Sarraounia* (Burkina Faso – Mauritania – Franța 1987), un film istoric despre rebeliunea anticolonială. După o pauză de zece ani, Ousmane Sembène a revenit în activitate cu *Lagărul de la Thiaroye/ Camp de Thiaroye* (Senegal 1987, coregizat cu Thiemo Faty Sow), o dramă despre confruntările dintre infanteriștii francezi și senegalezi de la finalul celui de-Al Doilea Război Mondial.

Studiile asupra condițiilor de viață contemporane au continuat, la rândul lor, să apară. *Vântul/ Finye*, al lui Souleymane Cissé (Mali, 1982), a criticat regimul militar prin dramatizarea intensificării protestelor studențești. În punctul culminant al acțiunii, bunicul unui tânăr pasionat de ritualurile magiei ancestrale se alătură luptei politice.

Unul dintre cele mai vizionate filme despre viața Africii contemporane a fost *Chipuri de femei/ Visages de femmes*, al lui Désiré Ecaré (Coasta de Fildeș, 1985). Prima poveste a filmului are în centru încercările a două femei dintr-un sat de a-și păcăli soții. Filmul trece apoi la o femeie de vârstă mijlocie bogată, dintr-un oraș, care încearcă să-și extindă afacerea, având în același timp grijă de soțul ei leneș, de fiicele răsfățate și de rudele de la țară. Prima poveste e întreruptă de cadre cu participante la un festival care comentează recitat acțiunea, în timp ce comentariul narativ al celei



**26.2.** În *Demnitate*, griotul face un periplu prin istorie, apărând în diverse momente de criză pentru a-și ajuta comunitatea; aici se alătură femeilor hotărâte să-și oblige soții să se alăture grevei.

de-a doua povești e asigurat de eroina însăși. Un comentariu inteligent și ambivalent pe marginea contradicțiilor unei economii în curs de dezvoltare, *Chipuri de femei* a câștigat premii la festivaluri și a avut succes comercial în Africa și în Europa.

*Ceddo* (1977, Ousmane Sembène; vezi *Cinematografia Africii negre*, din Capitolul 23) a contribuit la inițierea unei „reveniri la origini" în filmul african. În anii următori, mulți regizori au încercat să portretizeze rădăcinile distinctive ale culturii africane. În *Darul lui Dumnezeu/ Wend Kuuni* (Burkina Faso, 1982, Gaston Kaboré), un băiat mut își recapătă glasul prin rememorarea trecutului său traumatic (**fig. 26.3**). Cel mai semnificativ exponent al tendinței „revenirii la origini" și, fără îndoială, cel mai important film al Africii negre după *Ceddo* a fost *Lumina/ Yeelen*, al lui Souleymane Cissé (Mali – Burkina Faso – Franța – Germania – Japonia, 1987).

*Lumina* prezintă o inițiere, o căutare și un duel al luminii orbitoare care determină soarta istoriei. Simbolismul elementar al narațiunii – foc și apă, pământ și cer, lapte și lumină – creează un echivalent cinematografic al mitului oral african. Cissé a filmat majoritatea secvențelor în lumina dimineții, obținând nuanțe aurii și tonuri pământii radiante care corespund imaginii centrale a „strălucirii" (**fig. color 26.2**). Precum alte filme care abordează istoria precolonială, *Lumina* militează pentru transformarea radicală a mitului și a cunoașterii în scopul construirii unei societăți noi.

## Anii 1990 și după

În anii 1980, producția Africii negre s-a limitat la aproximativ zece lungmetraje pe an, care nu au reușit să își găsească un public internațional, așa cum a făcut-o muzica africană. Următorul deceniu a fost martorul unei victorii politice majore: în 1990 politica de lungă durată a apartheidului din Africa de Sud, sancționată oficial pentru caracterul său segregaționist, a luat sfârșit. În 1994, Nelson Mandela a devenit primul președinte negru al țării. Însă în aceeași perioadă o mare parte a Africii Subsahariene a fost cuprinsă de războaie tribale și civile, de foamete și de genociduri, iar virusul HIV a continuat să se răspândească în rândul populației.

**În circuitul festivalier** Aceste frământări au menținut la cote joase producția cinematografică. Cissé a mai finalizat un singur lungmetraj, *Waati* (1995), o coproducție între Franța și Mali, despre o fată din Africa de Sud care merge să studieze un trib din Sahara și revine acasă după încheierea apartheidului. Sembène a realizat doar două lungmetraje pe parcursul deceniului, *Guelwaar* (1992, Franța – Germania – Senegal) și *Faat Kine* (1999, Senegal), care celebrează cu umor reziliența femeilor africane. Faat Kine, ajutată de mama ei cea înțeleaptă, crește doi copii în absența soțului iresponsabil (**fig. color 26.3**).

Cineaștii au continuat să înfrunte greutăți. Burkina Faso a continuat să susțină exploatarea și distribuția panafricane în cadrul festivalului său bianual organizat în capitala Ouagadougou. Festivalul a beneficiat de finanțare europeană, care a ajutat, de asemenea, la înființarea primei arhive din Africa Subsahariană, Cinemateca Africană din Ouagadougou. Țara a întreținut și un sector de producție de mici dimensiuni, susținând realizarea a șase filme în 1994.

Africa de Sud a fost o națiune cu o infrastructură dezvoltată, dar devotată în mare măsură oferirii de servicii pentru companiile străine care filmau în locație. Producătorul local întreprinzător Anant Singh a lansat câteva hituri, precum *Sarafina!* (1992), cu Whoopi Goldberg, *Plângi, țară iubită/ Cry, the Beloved Country* (1995) și o serie de comedii. Dar producția locală de film a lâncezit până în anii 2000, când guvernul a început să sprijine industria. A fost creat un fond național de film, o bancă importantă a înființat o corporație de investiții, iar noi legi au oferit scutiri de taxe și rabaturi generoase. A fost deschis, de asemenea, un studio echipat modern.

Deși o parte însemnată a acestei largheți s-a îndreptat în direcția producțiilor în deplasare, de tipul

**26.3.** Într-o clipită, băiatul mut descoperă moartea, și-o amintește pe mama sa și își recapătă vorbirea (*Darul lui Dumnezeu*).

filmului *Diamantul sângeriu/ Blood Diamond* (2006) și *10 000 î. Hr./ 10 000 BC* (2008), producția locală a devenit, la rândul ei, mai puternică. Un șir de succese au adus Africa de Sud în atenția lumii, începând cu *Hotel Rwanda* (2004), *U-Carmen/ U-Carmen eKhayelitsha* (2006) și *Tsotsi* (2005), care a câștigat premiul Oscar pentru cel mai bun film străin. După *U-Carmen*, regizorul britanic de teatru Mark Donford-May a realizat *Fiul omului/ Son of Man* (2006), o versiune modernă a poveștii lui Iisus plasată în districtele Cape Town-ului. În câteva secvențe, spionii guvernamentali adună probe video împotriva lui Iisus (**fig. color 26.4**). Filmul *science-fiction* al lui Neill Blomkamp *District 9* (2009, Africa de Sud – SUA – Noua Zeelandă – Canada) a avut un succes internațional neașteptat. Un grup de extratereștri ajung pe o navă spațială și sunt imediat izolați în mahalale similare celor din cartierele epocii apartheidului. O bună parte a finanțării pentru aceste producții de calitate provenea din afara țării, iar regizorii nu erau întotdeauna de origine africană.

Mulți cineaști și-au continuat căutările în direcția unui cinema înrădăcinat în tradiție. Cheik Omar Sissoko și-a plasat evenimentele biblice din *Geneza/ La genèse* (1999, Mali-Franța) printre impresionantele formațiuni stâncoase ale deșertului malian. Souleymane Cissé a vorbit în numele multora când a declarat că a vrut „să facă filme în care străfundurile ancestrale ale culturii africane ies din nou la suprafață. În acest scop, îmi petrec timpul vizitând bătrâni care spun povești despre trecut, adevărate sau mitice. Un cinema care îl imită pe cel american sau european ar fi zadarnic."[*]

Alți cineaști au ales să se confrunte cu probleme sociale moderne. Ultimul film al lui Sembène, *Moolaadé* (2004), a fost un atac la adresa mutilării genitale a femeilor. În filmul *Run – Salvează-mă/ Run* (2014), realizat de Philippe Lacôte în Coasta de Fildeș, episodul evădării unui tânăr asasin politic alternează cu flashbackuri care îi prezintă trecutul. Regizorul algerian Merzak Allouache, un obișnuit al festivalurilor după anii 1970, a realizat *Acoperișurile/ El-Stouh* (2013). Structurat în jurul a cinci rugăciuni musulmane zilnice, filmul prezintă cinci povești contemporane despre mai multe grupuri de personaje, toate petrecute pe acoperișuri și având drept fundal Algerul.

În durerosul *Timbuktu* (2014, Mauritania – Franța), regizorul mauritan Abderrahmane Sissako îi prezintă pe extremiștii islamici preluând controlul asupra străvechii capitale regionale Timbuktu din Mali. Grupul, arborând un steag al ISIS și semănând cu gruparea al-Qaeda, impune pedepse nemiloase asupra populației orașului și a unei familii nomade de crescători de oi. Deoarece multe grupuri din Africa și Orientul Mijlociu arborează steagul ISIS fără să fie afiliate organizației, Sissako sugerează că situația reprezintă toate formele de oprimare de acest fel, indiferent de țara în care s-ar manifesta. Imaginile cu clădiri antice și peisaje deșertice subliniază oroarea exercitării opresiunii asupra populațiilor pașnice (**fig. color 26.5**).

Precum mulți alți realizatori africani, Sissako a emigrat în Franța. Mati Diop s-a născut acolo, iar familia ei îl include pe Djibril Diop Mambéty, regizorul senegalez al experimentalului *Touki Bouki* (1973). În timp ce juca în numeroase filme, Diop a scris și regizat o serie de scurtmetraje apreciate. Lungmetrajul ei de debut *Atlantique* (2019) e o dramă despre doi iubiți despărțiți. Imaginea bogată a filmului celebrează puterea magică a femeilor și culminează cu secvențe de un lirism halucinatoriu (**fig. color 26.6**). Cu *Atlantique*, Diop a devenit prima cineastă a Africii negre care a câștigat un premiu important la Cannes.

**Ascensiunea improbabilă a Nollywoodului** Spre deosebire de toți vecinii săi, Nigeria a construit o industrie de film extrem de profitabilă. Și mai surprinzător, țara era aproape lipsită de săli de cinema.

Nigeria, cea mai populată țară a Africii, a beneficiat de pe urma *boom*-ului petrolului în anii 1970, dar în deceniile următoare a fost sfâșiată de războaie civile și condusă de dictaturi militare. Democrația a fost instaurată abia în 1999, iar economia și societatea civilă și-au început reconstrucția. Până la mijlocul anilor 2010, Nigeria a ajuns cea mai mare economie a continentului și una dintre cele mai prospere ale lumii, situându-se înaintea Belgiei și Taiwanului.

Mai mulți factori s-au combinat pentru a favoriza cinematografia. *Boom*-ul petrolului s-a încheiat, iar la finalul anilor 1980 moneda locală s-a devalorizat, cauzând izbucnirea unei crize. Criminalitatea s-a intensificat, oamenii fiind reticenți să-și părăsească apartamentele în timpul nopții pentru a căuta locuri de distracție. Trupele de teatru și-au încetat activitatea și posturile de televiziune au renunțat la programele originale, concediindu-i pe mulți dintre actori. Apoi, o nouă generație de echipamente VHS au apărut pe piață, forțându-i pe comercianți să vândă la prețuri foarte reduse aparate de filmare și de redare perimate.

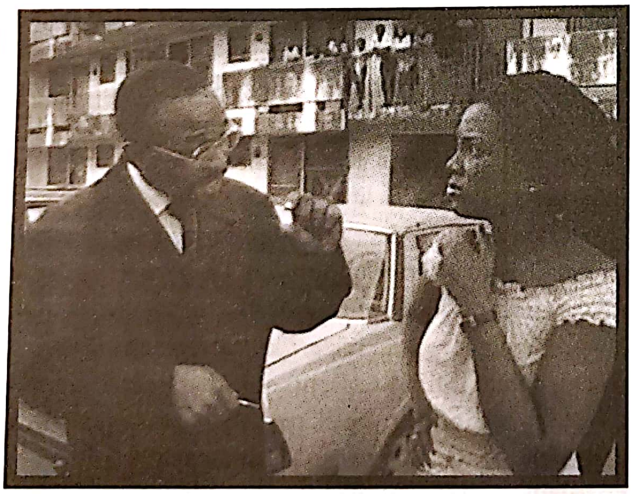
---

[*] În Judy Kendall, „Mali", *Variety International Film Guide 1999*, ed. Peter Cowie (Los Angeles: Silman-James, 1998), p. 217.

În 1992, un comerciant întreprinzător pe nume Kenneth Nnebue a realizat filmul în format VHS *Trăind în sclavie/ Living in Bondage*, despre un bărbat care își ucide soția și e bântuit de fantoma ei. Filmul s-a vândut masiv și a lansat un val de producții realizate pe video care au ajuns cunoscute sub denumirea de „Nollywood“. Aceiași antreprenori care vindeau echipamente – adesea pe „piața gri“ – au devenit „marketeri“, o combinație de producători executivi, agenți și distribuitori. Afacerea a crescut pe o cale neoficială, fără contracte, agenți sau protecție a drepturilor de autor. Toate finanțările proveneau de la marketeri sau din orice alte surse pe care regizorul reușea să le încropească. Nu exista niciun fel de reglementare guvernamentală, în afara unui consiliu al cenzurii. În 1994, trei filme au fost înaintate acestei comisii. În 1995, erau deja 201, iar în 2010 numărul lor crescuse la mai mult de 900.

Primele producții au fost realizate pe casete video. Apoi, camerele digitale și montajul computerizat au devenit norma. Nu existau studiouri, așa că filmele erau realizate în apartamente, cafenele, birouri și pe străzi (**fig. 26.4**). Filmarea și postproducția durau adesea o singură lună, așa că stilul lor era oarecum neglijent, dar bazat pe stilul de continuitate hollywoodian, adoptând la nevoie o iluminare artificială (adesea reflectoarele erau conectate la generatoare, deoarece sistemul electric era nesigur).

Majoritatea Africii nu fusese niciodată legată la cablul de televiziune, iar în afara orașelor nu existau aproape deloc cinematografe. Filmele nollywoodiene erau lansate pe un format local dedicat vizionării la domiciliu, VCD, un precursor de calitate inferioară al DVD-ului. Discurile erau vândute direct clienților pe tarabe tradiționale din piețe în aer liber (**fig. 26.5**) și erau savurate acasă sau în mici cinematografe în aer liber dotate cu un ecran de televizor și având un preț de intrare de o centimă.



**26.4.** Filmând în apartamente reale, în cafenele, cluburi de muzică și pe străzi, producțiile nollywoodiene puteau atrage atenția trecătorilor curioși, așa cum se poate vedea în fundalul acestui cadru din melodrama romantică realizată de Adim Williams, *Iubiți geloși/ Jealous Lovers* (2004).

Nu a fost ținut niciun fel de bilanț oficial, dar până la începutul anilor 2010 estimările veniturilor industriei variau între 600 de milioane și 5 miliarde de dolari. Unele filme erau vorbite în limbi regionale precum hausa și yoruba, dar multe dintre cele mai populare erau în engleză, ceea ce le permitea să circule într-o mare parte a Africii și să ajungă la spectatori din tot felul de țări.

Succesul Nollywoodului le-a permis celor mai importanți regizori, precum Emem Isong, Tunde Kelani și Kunle Afolayan, să-și crească bugetele. Lucrând în afara lumii uneori dubioase a marketerilor, aceștia au ajuns să fie cunoscuți drept „Noul Nollywood“. Kelani și-a fondat propria companie, Mainframe Films and Television Productions, și a încercat să evidențieze cultura locală prin adaptarea operelor literare de limbă yoruba.

Afolayan a realizat *1 octombrie/ October 1* (2014) cu un buget nemaiauzit de două milioane de dolari. Filmul a fost sprijinit financiar de guvern și de contracte de plasare de produse, incluzând scene cu sticle de bere Guinness. Petrecându-se în 1960, în ziua dinaintea aceleia în care țara și-a câștigat independența, *1 octombrie* urmărește un inspector de poliție în vârstă aflat în căutarea unui criminal în serie. După patru luni de preproducție, care au inclus confecționarea unor costume și decoruri de epocă, filmul a fost realizat cu o

Hidden Truth 2
disc
V.C.
GAMI

**26.5.** Afișe care promovează două lansări nollywoodiene pe VCD, *Adevăruri ascunse 2/ Hidden Truth 2* și *Jocuri de-ale femeilor/ Games Women Play* în jurul anului 2005, într-o piață locală (*Acesta este Nollywoodul/ This Is Nollywood*, 2007).

cameră digitală profesională și a fost arătat în festivaluri. Deși spectatorii africani au recunoscut calitatea mai mare a filmelor Noului Nollywood, aceştia se uitau cu plăcere și la filme mai ieftine. După cum remarca un observator, „E singura industrie de film din lume care e complet controlată de persoane de culoare."*

Nollywoodul s-a dovedit un model pentru alte țări. O parte însemnată a Africii a trecut la un sistem de exploatare bazat pe divertismentul la domiciliu și mobil. Producția de filme pe video a fost inițiată în Ghana, Tanzania, Kenia și în alte părți. Vânzările directe pe VCD au continuat să domine piața, dar pe măsură ce internetul a penetrat continentul *streamingul* a devenit, de asemenea, important. Având acum acces la tablete și telefoane ieftine, iar plățile online devenind o obișnuință, oamenii puteau accesa servicii de tip *video-on-demand*. Netflix a intrat pe piață și a inaugurat un server dedicat Nigeriei, iar companiile specializate în filme africane au început să le difuzeze în sistem de *streaming* pe întregul continent.

Ocolind proiecțiile în săli de cinema, Africa și-a dezvoltat un sistem în care spectatorii pot vedea sute de filme acasă sau în deplasare, multe fiind produse locale și descriind propriile culturi. Filmul african indigen la care visaseră pionierii s-a putut manifesta grație formatului video digital.

## CINEMATOGRAFIILE DIN ORIENTUL MIJLOCIU

Pentru aproape cincizeci de ani, politicile din Orientul Mijlociu au fost dominate de fricțiunile dintre Israel și statele arabe. Ostilitățile s-au intensificat după victoria Israelului într-un război din 1967 cu Egiptul, Siria și Iordania. Războiul de Iom Kipur din 1973 a învrăjbit Egiptul și Siria împotriva Israelului. Președintele american Jimmy Carter a convins Egiptul și Israelul să accepte un plan de pace în 1979, dar asasinarea liderului egiptean Anwar Sadat în 1981, precum și refuzul Israelului de a ceda teritoriul ocupat au condus la continuarea conflictului în regiune.

Din anii 1960 până în prezent, exilații palestinieni și cei care locuiesc în teritoriile ocupate din Israel au luptat pentru o patrie autonomă. Majoritatea națiunilor arabe au rămas neutre sau ostile. Militanții palestinieni din Cisiordania și Liban și-au continuat lupta până în anii 2010, iar Israelul a refuzat să retrocedeze Palestinei propriul ei teritoriu.

Cinematografiile din regiune au fost foarte diverse. Egiptul, Iranul și Turcia au avut industrii de mărimi medii, exportând comedii, musicaluri, filme de acțiune și melodrame în plan regional. Guvernele altor națiuni au încurajat producția de filme care promovau tradițiile culturale indigene. Unii dintre cineaști s-au aliniat rigorilor celui „de-Al treilea cinema" (vezi *Argentina: Al treilea cinema*, din Capitolul 23), dar după mijlocul anilor 1970 mulți s-au îndreptat spre filme pentru un public mai larg, racordându-se la dezvoltarea cinemaului de artă occidental. În noul secol, Arabia Saudită, Qatar și Kuweit, care nu avuseseră o tradiție cinematografică, au început să investească în proiecte hollywoodiene, găzduind producții din afara granițelor și lansând festivaluri de film importante.

### Israel și Palestina

În anii de după fondarea sa, în 1948, Israel a fost o țară prosperă și unica democrație din Orientul Mijlociu, dar a avut o industrie de film minusculă. În anii 1960, Menahem Golan și vărul lui, Ioram Globus, au început să producă musicaluri, filme cu spioni, melodrame și comedii romantice etnice cunoscute sub denumirea de *bureka*. În anii 1970, Israel a avut un „cinema tânăr" care s-a concentrat pe descrierea problemelor psihologice ale claselor de mijloc. În 1979, Ministerul Educației și Culturii a creat Fondul pentru Filmul de Calitate al Israelului (prescurtat în Fondul de Film al Israelului în 1999) pentru a stimula filmele de mic buget interesate de reflecția personală, precum *De-a v-ați ascunselea/ Machboim* (1980), al lui Dan Wolman, sau de anchete politice, precum *Tranzit/ Transit* (1980, Daniel Wachsmann). În scurt timp, fondul a ajuns să sprijine în jur de o jumătate din cele aproximativ 15 lungmetraje produse anual. A încurajat, de asemenea, companiile străine să investească în proiecte dedicate piețelor internaționale.

De-a lungul anilor 1990 producția israeliană a cunoscut o medie de zece filme pe an. Guvernul a redus bugetul Fondului pentru Filme de Calitate în 1996, iar mulți cineaști și-au căutat de lucru în televiziune. Până în 1999 filmele locale au atras doar un procent din totalul încasărilor din vânzările de bilete, majoritatea celorlalte procente mergând către importurile americane. Dar în 2001, o lege a cinematografiei a alocat Fondului 50 de procente din taxele de licență ale televiziunilor. Deși atractivitatea pe plan local a filmelor israeliene a crescut foarte puțin, noul sprijin a impulsionat producția, care a crescut la aproximativ 30 de lungmetraje pe an la mijlocul anilor 2010.

---

* În Jonathan Kiefer, „Hooked on Nollywood", *Utne Reader* (ianuarie – februarie 2007), p. 32.

În 2008 au fost adoptate noi politici de finanțare, inclusiv o relaxare fiscală pentru coproducțiile și investițiile străine. Precum o mare parte a Orientului Mijlociu, Israel a devenit dependent de coproducții. În scurt timp, 40% din sumele investite în filmele locale au ajuns să provină din afara țării. Posturile de televiziune israeliene au fost obligate să cumpere în avans drepturile de difuzare a filmelor locale. Un asemenea sprijin a ajutat filmele prestigioase să fie acceptate în festivalurile din străinătate și pe piețele internaționale.

Cel mai proeminent cineast israelian, documentaristul Amos Gitai nu a beneficiat de sprijin guvernamental. Obținând finanțare din partea Canal Plus și din alte surse străine, acesta a realizat documentare și filme de ficțiune critice la adresa istoriei și societății israeliene. Aderând la un stil de lungă durată, Gitai s-a poziționat împotriva gusturilor populare și a politicii oficiale. *Kadoș/ Kadosh* (1999) a fost primul film israelian, după o pauză de 25 de ani, acceptat în competiția oficială a Festivalului de Film de la Cannes, dar Fondul a refuzat să ramburseze partea din costurile de producție care îi revenea. *Kipur/ Kippur* (2000), drama grafică a lui Gitai despre echipele de salvare din elicoptere din timpul Războiului de Iom Kipur (**fig. 26.6**), s-a confruntat cu refuzul sprijinului guvernamental și nu a fost deloc lansat în Israel. *Rabin, ultima zi/ Rabin, the Last Day* (2015) explora cauzele asasinării în 1995 a prim-ministrului moderat Ițhak Rabin.

Presiunea guvernamentală i-a îndepărtat pe cineaști de subiectele explicit politice și i-a determinat să se îndrepte spre un umanism mai generic care să fie atractiv pentru publicul din afara țării. Primul succes internațional al anilor 2000 a fost comedia blândă *Vine fanfara/ Bikur Ha-Tizmoret* (2007), debutul în cinema al regizorului de televiziune Eran Kolirin. Într-un stil geometric amintind de Tati, filmul prezintă o seară de fraternizare între o trupă de poliție egipteană rătăcită și locuitorii unui orășel israelian. În 2008, documentarul de animație *Vals cu Bașir/ Vals Im Bashir* al lui Ari Folman, care rememora serviciul militar al cineastului în timpul invaziei în Liban din 1982 (vezi *Ruperea legăturii cu fotografia: documentarul de animație*, din Capitolul 24), a câștigat o și mai mare recunoaștere internațională.

**26.6.** Într-un cadru remarcabil care durează șapte minute și jumătate, din *Kipur*, patru membri tot mai disperați ai unei echipe de salvare transportă un soldat rănit prin noroiul adânc.

Filmele israeliene au ajuns să fie proiectate regulat în festivalurile din întreaga lume. *Liban/ Lebanon* (2009, Samuel Maoz), o altă rememorare personală a invaziei din 2008, își izola camera în interiorul unui tanc (**fig. color 26.7**). În 2017 i-a urmat *Foxtrot*, care pendula între perspectiva părinților unui tânăr soldat și cea a soldatului aflat în misiune într-un punct de control dezolant. Răsturnările de situație ironice ale filmului accentuează opresiunea intransigenței militare israeliene. Criticând filmul, Ministerul Culturii a amenințat că va modifica procedurile de acordare a finanțărilor pentru producțiile locale.

*Notă de subsol/ Hearat Shulayim* (2011, Joseph Cedar) e o comedie caraghioasă, în stilul fraților Coen, despre un tată și un fiu care cercetează Talmudul, dar sunt prinși într-o serie de invidii și neînțelegeri pe marginea unui premiu academic. Yossi Madmoni a explorat, de asemenea, relațiile tată-fiu în *Restaurare/ Boker tov adon Fidelman* (2011), despre un bărbat care încearcă să vândă diverse obiecte din studioul falimentar de restaurări de mobilă al tatălui său, și în *Un loc în rai/ Makom be-gan eden* (2013), în care un erou militar laic intră în conflict cu fiul lui ultrareligios. Până la mijlocul anilor 2010 industria israeliană a rămas de dimensiuni reduse, dar filmele locale au ajuns să obțină un respectabil 12% din încasările naționale la *box office*.

Ca urmare a intifadei continue purtate de palestinieni împotriva israelienilor, nu a existat o industrie palestiniană organizată. În calitate de cetățeni, cineaștii palestinieni puteau aplica la sprijinul oferit de Fondul de Film Israelian, dar începând cu 2015 li s-a cerut să-și identifice filmele drept israeliene. Națiunile arabe au ezitat să finanțeze sau să importe filme realizate de palestinienii din Israel, iar alte investiții au provenit în primul rând din afara regiunii. De exemplu, *Prin ochii unui hoț/ Eyes of a Thief* (2014), al lui Najwa Najjar, e o coproducție franco-palestiniano-algero-suedezo-germană.

Elia Suleiman a devenit cel mai cunoscut cineast palestinian. Locuind la New York, a obținut fonduri din Israel, SUA și Europa pentru a realiza o trilogie autobiografică despre exproprierea populației palestiniene după fondarea statului Israel. Prima parte, *Cronica unei dispariții/ Chronicle of a Disappearance* (1996), e o descriere cvasi-documentară ironică a vieții palestinienilor din Nazaret și Ierusalim. *Intervenție divină/ Yadon ilaheyya* (2002) e o comedie despre tensiunile israeliano-palestiniene din Ierusalimul de Est și Ramallah. Într-o secvență, protagonistul lasă un balon cu fața lui Yasser Arafat să plutească deasupra graniței, iar soldații israelieni dezbat dacă ar trebui să tragă în el sau nu (**fig. color 26.8**). Suleiman și-a completat trilogia cu *Timpul ce ne rămâne/ The Time that Remains: Chronicle of a Present Absentee* (2009), bazat pe jurnalele tatălui său. A continuat cu *Paradisul, probabil/ It Must Be Heaven* (2018), o comedie melancolică despre efortul de a realiza un film despre experiența exilului. Proiectul a fost refuzat deoarece „nu e suficient de palestinian“.

## Egipt

Epoca de aur a cinematografiei egiptene s-a întins între anii 1940 și prima parte a anilor 1960, perioadă în care au fost realizate aici în jur de o sută de filme anual. Acestea erau populare acasă și în țările de limbă arabă. La începutul anilor 1960 însă, „Hollywoodul Nilului“ a trecut sub controlul guvernului. Producția a scăzut, deși au continuat să apară ocazional filme remarcabile. *Mumia/ El Moumia* (1969), al lui Shadi Abdel Salam, e bazat pe povestea reală a unor hoți care au descoperit în Luxor, în secolul al XIX-lea, o ascunzătoare cu mumii și obiecte funerare de preț ale faraonilor.

Producția anilor 1970 și 1980 a fost dominată de filmele de gen, deși în anii 1990 au apărut câteva filme de artă dedicate festivalurilor și exportului. Producția s-a prăbușit, în 1997 fiind lansate doar 16 lungmetraje. Au fost realizate câteva coproducții cu Europa, iar corporațiile din domeniul divertismentului din Arabia Saudită și Emiratele Arabe Unite au investit în producția, distribuția și exploatarea egiptene.

În această eră, cel mai faimos cineast a rămas veteranul Youssef Chahine. Un susținător timpuriu al naționalismului panarab al președintelui Gamal Abdel Nasser, Chahine, a examinat istoria modernă a Egiptului dintr-o perspectivă critică. În *Vrabia/ Al-asfour* (1972) interoghează cauzele înfrângerii Egiptului în războiul din 1967. Mai târziu, filmele acestuia au devenit deopotrivă mai personale și mai transnaționale. *Alexandria, de ce?/ Iskanderija... lih?* (1978) intercalează evenimente din 1942 cu secvențe din filme hollywoodiene ale perioadei respective; în *O poveste egipteană/ Hadduta misrija* (1982) un cineast aflat în fața unei operații pe cord își rememorează cariera întinsă pe durata a 30 de ani. Ambele filme sunt autobiografice, dar Chahine s-a alăturat mai multor cineaști politici în încercarea de a se adresa unui public mai larg cu ajutorul unor drame intime. Chahine a continuat să lucreze până la moartea sa din 2008, oferind festivalurilor filme precum *Emigrantul/ Al-mohager* (1994) sau *Liniște... se filmează!/ Skoot hamsawwar* (2001), un alt proiect despre procesul de filmare.

Companiile noi de producție, finanțarea televiziunilor prin satelit și răspândirea multiplexurilor au revigorat industria. În 2006, conglomeratul multimedia local The Good News Group a trecut la producția de filme. *Blocul iakubian/ Omaret yakobean* (2006), al lui Marwan Hamed, a fost cel mai scump film egiptean de până la acel moment. Bazat pe un roman controversat, filmul leagă poveștile unor oameni bogați care locuiesc într-un bloc de apartamente de cele ale unor oameni săraci care locuiesc în depozite minuscule de pe acoperiș (**fig. 26.7**). Narațiunea sa telenovelistică amestecă un playboy în vârstă, o tânără inocentă, un jurnalist homosexual, un traficant de droguri și un băiat atras de terorism. Finanțând alte producții de succes și cumpărând numeroase săli de cinema, Good News a fost responsabilă pentru redresarea încasărilor din vânzarea de bilete. În 2007 producția a crescut la 40 de lungmetraje.

În afara filmelor hollywoodiene, programele cinematografelor erau dominate de comedii burlești și

**26.7.** Playboyul trecut de prima tinerețe și vânzătoarea încă idealistă se îmbrățișează la baza blocului iakubian (*Blocul iakubian*).

melodrame. Un ciclu de filme cu actorul local de comedie Mohamed Saad a avut încasări record, iar coproducțiile cu Europa s-au înmulțit. Cineaștii au adoptat tehnica camerei libere (vezi *Cinemaul de artă: mai lent și mai zgâlțâit*, din Capitolul 25) pentru a filma în același timp și drame de critică socială. *Cairo 678* (2010) examinează hărțuirea sexuală a femeilor, în timp ce *Asmaa* (2011) abordează un subiect controversat, al doctorilor care refuză să trateze femeile cu virusul HIV.

Dezvoltarea industriei a fost întreruptă de Revoluția egipteană din ianuarie 2011. Protestele și revoltele de stradă au atras declararea stării de asediu, iar cinematografele au fost închise. Chiar și după ce s-au redeschis, spectatorii au boicotat filmele cu staruri percepute ca fiind ostile revoluției. Producția a scăzut la 20 de filme în 2011. Au apărut înregistrări documentare ale revoluției precum *Piața/ Al midan* (2013–2014), al lui Jehane Noujaim, finanțat parțial prin platforma Kickstarter. Filmul urmărește un grup restrâns de protestatari dedicați și include imagini de impact ale atacurilor armatei asupra mulțimilor din Piața Tahrir. Noujaim și-a actualizat filmul pentru a include protestele masive din 2013, care au condus la înlăturarea președintelui Mohamed Morsi, susținut de Frăția Musulmană.

Producția își revenea, iar filmele egiptene au obținut trei sferturi din încasările din bilete pe piața locală. Printre filmele despre revoluție s-a numărat succesul de critică *Nawara* (2015), despre o menajeră care lucrează pentru o familie bogată. În *Conflict/ Eshtebak* (2016) regizorul Mohamed Diab descrie o zi din timpul protestelor din iunie 2013 care s-au soldat cu înlăturarea lui Morsi printr-o lovitură de stat. Camera e izolată în interiorul unui camion de poliție care adăpostește 25 de prizonieri de culori politice variate. Diab a pus în scenă revolte imense pe străzile orașului Cairo, toate fiind surprinse prin geamurile și ușa camionului (**fig. color 26.9**).

Cultura cinematografică și-a revenit, la rândul ei. Festivalul de Film Masr Dot Bokra a fost inaugurat în 2015. Lucrând cu echipamente digitale necostisitoare, tinerii cineaști puteau obține subvenții și își puteau prezenta filmele în săli de cinema și online. Doi ani mai târziu, Festivalul de Film din El Gouna a debutat ca o platformă de lansare a filmelor de artă internaționale, oferindu-le în același timp cineaștilor din regiune un for unde puteau atrage finanțări pentru proiectele lor.

## Turcia

Cinematografia din Turcia s-a remarcat în plan internațional la finalul anilor 1960 prin filme pecum *Speranță/ Umut*, al lui Yilmaz Güney (vezi *Cinematograful politic în Lumea a Treia*, din Capitolul 23). Turcia se mândrea deja cu cea mai prolifică industrie din regiune. Filmele erotice, comediile, filmele istorice, melodramele și chiar și westernurile vindeau mai mult de o sută de milioane de bilete în fiecare an. Dar producția și numărul de spectatori erau deja în declin când un contingent militar a preluat puterea în 1980.

Noul guvern a inclus mai mulți regizori de film pe lista de inamici ai statului, iar Güney a devenit o țintă firească. Un actor popular simpatizant al stângii, acesta devenise suspect încă de la mijlocul anilor 1970. Când armata a preluat puterea, Güney ispășea deja o sentință de 24 de ani de închisoare. În timpul perioadei de încarcerare, a scris scenarii care au fost filmate de alții. Cel mai cunoscut dintre ele, *Drumul/ Yol* (1982), urmărește cinci prizonieri aflați în permisie pentru o săptămână pentru a-și vizita familiile; peisajele sale oropsite sunt o aluzie la opresiunea Turciei contemporane (**fig. color 26.10**). În 1981, Güney a fugit în Franța, unde și-a realizat ultimul film, *Zidul/ Duvar* (1983), o condamnare amară a unui sistem penitenciar care îi oprimă deopotrivă pe bărbați, femei și copii. Zidul închisorii, filmat cu tipuri diferite de iluminare și în mai multe condiții meteorologice, devine o prezență rău prevestitoare pe toată durata filmului. La moartea lui Güney din 1984, guvernul turc se străduia să șteargă orice urmă a existenței acestuia, arzându-i inclusiv toate filmele.

În ciuda cenzurii sufocante, industria de film s-a reconstruit treptat, iar producția a crescut la aproape 200 de filme anual. Doar o jumătate dintre ele însă au fost lansate în cinematografe; restul erau destinate tot mai puternicei piețe a casetelor video. În același timp, guvernul a încercat să atragă capital occidental, iar filmele americane au reapărut pe ecrane la finalul anilor 1980. Aderența lor la piața locală a condus la scăderea producției la doar 25 de filme realizate în 1992, majoritatea pe bază de cofinanțări europene.

În anii 1990, Turcia a trecut printr-un proces gradual de liberalizare, în speranța că va deveni prima țară musulmană membră a Uniunii Europene. În 1990 s-a alăturat agenției europene de sprijinire a cinematografiei Eurimages, iar industria turcă a devenit dependentă de coproducții. În 1993, cenzura a fost abolită. În 1998, filmul *Drumul* a beneficiat, în fine, de o lansare comercială în Turcia. Însă producția a continuat să scadă, iar în 2004, când au fost lansate doar 16 filme, Ministerul Culturii a început să acorde finanțări.

În jurul anului 2000 a apărut o nouă generație de cineaști. Câțiva dintre ei au colaborat la filmul fantastic de tip rețea *Povestiri din Istanbul/ Anlat Istanbul* (2005), care prezintă povești intersectate bazate pe Albă ca Zăpada, Cenușăreasa și alte basme. Mai exigentă a fost opera lui Nuri Bilge Ceylan. Ceylan a primit laude internaționale pentru *Departe/ Uzak* (2002), o poveste austeră despre doi veri care se reunesc la Istanbul și încearcă să se reconcilieze. Folosirea unor actori neprofesioniști și a apartamentului regizorului ca principală locație de filmare amintește de neorealismul italian, dar tăcerile și planurile-secvență statice și filmate de la distanță continuă tendințele minimaliste ale anilor 1970 (**fig. 26.8**).

*Climate/ Iklimler* (2006), *Cele trei maimuțe/ Üç Maymun*, *Somn de iarnă/ Kis Uykusu* (2014), *Sub umbra părului sălbatic/ Ahlat Agaci* (2018) și mai ales *A fost odată în Anatolia/ Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011) au confirmat reputația lui Ceylan de cel mai proeminent cineast turc de după Güney. În *A fost odată în Anatolia*, autoritățile din provincie cutreieră diverse sate împreună cu un criminal care și-a mărturisit fapta, dar a uitat unde și-a îngropat victimele. Incompetența măruntă și conversațiile nepotrivite creează un comic subtil pe durata unei investigații sumbre. În ton cu tendința „cinemaului contemplativ“ (vezi *Cinemaul de artă: mai lent și mai zgâlțâit*, din Capitolul 25), Ceylan realizează imagini panoramice pe ecran lat cu oameni și mașini deplasându-se încet prin peisaje sterpe și deschise (**fig. color 26.11**).

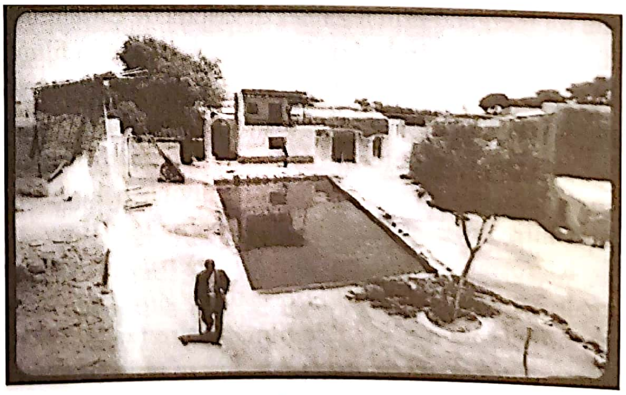
Până în 2015, datorită finanțării guvernamentale și noilor cinematografe deschise în malluri, industria își îmbunătățise în mod spectaculos perspectivele. Producția a crescut la peste 138 de lungmetraje, care atrăgeau un remarcabil 60 de procente din încasările anuale ale sălilor de cinema locale. Coproducțiile au continuat să fie importante, ca atunci când Eurimages a contribuit la finanțarea filmului feminist *Mustang* (2015), realizat de Deniz Gamze Ergüran, despre tratamentul represiv la care sunt supuse cinci surori dintr-un orășel din Turcia. Dar o tentativă de lovitură de stat din acel an a fost înăbușită cu violență de guvern, făcând incert sprijinul viitor acordat industriei de film. Cineaștii s-au îndreptat spre finanțările private, au încercat să obțină bani din afara țării, iar pentru proiectele mai mici au organizat campanii de strângere de fonduri pe internet.

### Iran: revoluție, renaștere și regresie

În Iran, cineaștii au căzut pradă unor constrângeri politice mai severe. O revoltă din 1979 a dus la înlăturarea șahului din dinastia Pahlavi, iar ayatollahul Khomeini a preluat conducerea guvernului. În timp ce Khomeini consolida un stat islamic, țara a fost atacată de Irak, aflată sub conducerea lui Saddam Hussein. Prețul plătit pentru războiul derulat între 1980 și 1988 s-a dovedit scump. Conducerea lui Khomeini a fost zguduită, iar Saddam și-a întărit statutul.

Sub conducerea șahului, Teheranul susținuse un festival de film important și o industrie comercială care lansa până la 70 de filme pe an. La începutul anilor 1970, acest cinema de masă a fost contrabalansat de un Nou Cinema Iranian, care includea filme precum *Vaca/ Gaav* (1969, **fig. 26.9**), al lui Darius Mehrjui. Unii regizori au ieșit din sindicatul lucrătorilor din cinematografie pentru a fonda Noul Grup de Film, care a primit fonduri reduse de la guvern. *Ciclul/ Dayereh mina* (1976), al lui Mehrjui, și *Umbrele înalte ale vântului/ Sayehaye bolande bad* (1978), al lui Bahman Farmanara, au fost câteva dintre filmele care

**26.8.** *Departe*: o întâlnire pe scări e pusă în scenă într-o manieră care amintește de Antonioni (vezi fig. 16.4).



**26.9.** Realismul regional din *Vaca*: Hassan se întoarce în satul natal, nefiind conștient că vaca lui iubită murise.

au criticat condițiile sociale și chiar au atacat poliția secretă a șahului.

După revoluția lui Khomeini, mulți cineaști au plecat în exil. Doar în jur de o sută de lungmetraje au fost realizate între 1979 și 1985. Cenzura, restrânsă în principal la subiecte politice în timpul șahului, era acum preocupată și de etalarea sexualității și a influențelor occidentale. Filmele străine au fost remontate și apoi interzise cu totul.

Teocrația din Iran a condamnat numeroase tradiții vestice, dar funcționarii lui Khomeini considerau că cinematografia putea crește susținerea pentru regim. Guvernul a continuat să susțină Festivalul Internațional de Film de la Fajr (început în 1983) și a finanțat filme care reflectau viziunile oficiale asupra culturii iraniene și tradiției șiite musulmane. Fundația Farabi pentru Cinematografie, fondată în 1983, a oferit finanțări regizorilor debutanți. Cu aportul unei noi generații de regizori, producția a crescut constant.

Cea mai importantă a fost Divizia pentru Copii și Tineret din cadrul Fundației Farabi. Filmele despre copii puteau atrage un public larg într-o națiune cu o jumătate din populație având vârste sub 15 ani. Unii dintre cei mai talentați cineaști iranieni au abordat narațiuni despre tineri, care erau mai puțin vulnerabile în fața cenzurii. În scurt timp, o serie de filme pline de imaginație și emoționante au fost lansate la festivalurile internaționale.

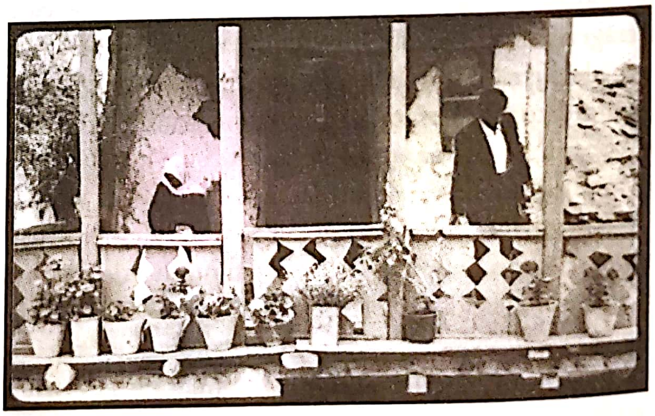
Primul regizor apreciat peste hotare a fost Abbas Kiarostami, unul dintre cofondatorii Diviziei pentru Copii și Tineret. *Unde este casa prietenului meu?/ Khane-ye doust kodjast?* (1987), povestea fără pretenții, dar surprinzător de plină de suspans a unui copil aflat în căutarea colegului lui într-un sat vecin, a aprins interesul publicului străin pentru cinematografia iraniană. Urmarea acestuia, *Și viața continuă/ Zendegi va digar hich* (1992), îi prezintă pe un regizor de film și pe fiul lui mergând prin regiunea devastată de cutremurul din 1991 și căutându-l pe băiatul care jucase în filmul anterior. Kiarostami apelează la acțiuni din afara câmpului vizual pentru a dedramatiza oroarea cutremurului și a expune determinarea supraviețuitorilor, ca atunci când fiul îi toarnă o băutură unui bebeluș nevăzut dintr-o mașină apropiată (**fig. color 26.12**).

Kiarostami și-a completat această trilogie a cutiilor-în-cutii în 1994 cu *Printre măslini/ Zire darakhatan zeyton*, despre o echipă de filmare care realizează *Și viața continuă* în regiunea unde fusese resimțit cutremurul. Într-o secvență delirant de comică, mai multe duble ale unui cadru sunt distruse când tânăra actriță refuză să vorbească cu actorul care o curtează în viața reală (**fig. 26.10**). Kiarostami a abordat apoi subiectul interzis al sinuciderii în *Gustul cireșelor/ Ta'm e guilass*, câștigător al premiului Palme d'Or la Cannes în 1997. *Vântul ne va purta departe/ Bad ma ra khahad bord* (1999) propunea un alt periplu al unui profesionist media într-o călătorie vag amuzantă și contemplativă prin satele iraniene. La începutul anilor 1990, Kiarostami își obținea finanțările din afara țării.

Jafar Panahi, care fusese asistentul lui Kiarostami la *Printre măslini*, a debutat în lungmetraj cu *Balonul alb/ Badkonake sefid* (1995), după un scenariu scris de acesta. Obținând o interpretare remarcabilă a actriței copile a filmului, Panahi și-a distribuit sora în *Oglinda/ Ayneh* (1997), despre o fetiță care navighează de una singură prin traficul din Teheran pentru a ajunge la școală. Alături de *Unde este casa prietenului meu?*, astfel de filme au consacrat genul „drumului inițiatic al copilului“, în care un copil hotărât depășește cu încăpățânare toate obstacolele.

Precum Kiarostami, Mohsen Makhmalbaf debutase în anii 1970. Filmul cu care a fost remarcat pe plan internațional a fost *Salaam Cinema* (1995), un documentar plin de umor despre fanii filmelor. Printre numeroasele sale realizări lirice se numără *Un moment de inocență/ Nun va Goldoon* (1996), un film captivant despre modurile în care iubirea perturbă procesul de filmare; *Gabbeh* (1996), o dramă mistică despre un țesător de covoare persane și fermecătorul *Tăcerea/ Sokout* (1998), despre un băiat fără văz care trebuie să-și găsească un loc de muncă.

În 1996, Makhmalbaf a înființat Casa de Film Makhmalbaf, o școală pentru tinerii cineaști, care a devenit rapid o casă de producție pentru membrii propriei familii. În 1997, Samira, fiica lui de 17 ani, a



**26.10.** În *Printre măslini*, tensiunile dintre actorii neprofesioniști locali distrug în mod repetat o secvență simplă.

regizat *Mărul/ Sib*, scris și montat de tatăl ei. Bazându-și filmul pe povestea reală a unui cuplu care nu și-a lăsat niciodată cele două fiice în vârstă de 12 ani să iasă din casă, Samira Makhmalbaf i-a ghidat pe membrii familiei și pe lucrătorii sociali să reconstituie episoade din viețile lor cu o naturalețe remarcabilă (**fig. color 26.13**). *Tabla/ Takhté siah* (2000) folosea în mare măsură nonactori pentru a-i interpreta pe profesorii lipsiți de locuri de muncă de pe șoselele din apropierea graniței cu Irakul care se străduiesc să-i educe pe refugiați. Soția lui Mohsen Makhmalbaf, Marzieh Meshkini, a lucrat ca asistentă de regie a fiicei ei până să debuteze pe cont propriu cu regia filmului *Ziua în care am devenit femeie/ Roozi ke zan shodam* (2000), care examinează trei generații de femei iraniene.

Spre deosebire de vecinii săi din Orientul Mijlociu, Iranul a susținut o industrie de film robustă. Guvernul a interzis filmele de import, deschizând piața exclusiv filmelor locale. Dacă în 1980, anul înlăturării de la putere a șahului, au fost realizate doar 28 de lungmetraje, în 2001 numărul acestora crescuse la 87, iar la mijlocul anilor 2010 la mai mult de 100. Majoritatea lor erau melodrame, filme cu crime și de epocă. Filmele străine puteau fi prezentate doar în festivaluri, însă casetele video de contrabandă conținând hituri internaționale preponderent hollywoodiene erau disponibile în cercuri închise.

Filmele pentru export internațional ale lui Kiarostami, Panahi și ale clanului Makhmalbaf erau rareori proiectate acasă. Autoritățile erau însă mulțumite că acestea proiectau o imagine pozitivă a Iranului peste granițe. Fundația Farabi urmărea îndeaproape carierele filmelor și ale regizorilor, realizând ierarhii în funcție de succesul lor la festivaluri și promovându-i prin intermediul unei reviste de limbă engleză, *Film International*. Au fost investiți mai mulți bani în producție. Bugetul mediu al unui lungmetraj a crescut de la 11 000 de dolari în 1990 la 200 000 în 1998, rămânând încă extrem de scăzut comparativ cu standardele vestice.

În 1997, iranienii au votat un președinte destul de liberal, pe Mohammad Khatami. În calitate de fost ministru al culturii, îi ajutase pe cineaști să câștige o oarecare libertate de expresie. A încercat să deschidă Iranul spre un dialog cu Occidentul și a slăbit cenzura și supervizarea birocratică a scenariilor. Filmele iraniene au continuat să câștige premii internaționale și s-au afirmat talente noi.

După *Vântul ne va purta departe*, Kiarostami a declarat că va face un pas în spate pentru a permite noii generații să se afirme, urmând să filmeze exclusiv pe video. Mai politicul Mohsen Makhmalbaf, îngrozit de legea talibană din țara vecină Afganistan, a realizat acolo *Kandahar*. Lansat cu mare succes pe plan internațional în 2000, filmul prezintă condițiile cumplite întâlnite de o imigrantă aflată în căutarea surorii ei. Makhmalbaf a decis să rămână în Afganistan pentru a participa la construirea de școli și spitale. Familia i s-a alăturat și au realizat cu toții filme despre suferința țării: Samira a făcut *La ora cinci după-amiaza/ Panj é asr* (2003), Marzieh Meshkini și-a realizat al doilea film, *Câini vagabonzi/ Sag-haye velgard* (2004), iar fiica lor de 18 ani, Hana, a debutat cu *Buddha s-a prăbușit de rușine/ Buda as sharm foru rikht* (2007).

Cineaștii emergenți s-au îndepărtat de filmele prototipice „iraniene“ ale lui Kiarostami și Makhmalbaf. Așa cum spunea regizorul Bahman Ghobadi: „Prea mulți oameni se rezumă să-i imite pe artiștii mari precum Kiarostami. Una sau două imitații sunt binevenite, dar mai multe nu-și au rostul.“* Ghobadi a realizat filme despre căutările unor copii care erau empatice, dar nu înduioșătoare. *Un timp al cailor beți/ Zamani barayé masti asbha* (2000) și *Țestoasele pot zbura/ Lakposhtha parvaz mikonand* (2004) au prezentat viețile sumbre ale copiilor care suferă din cauza războiului. *Bărbați la lucru/ Kargaran mashghoole karand* (2006), al lui Mani Haghighi, are o altă abordare, tratând într-o manieră comică decizia absurdă a patru bărbați de a încerca să răstoarne o piatră imensă pe care o văd la marginea drumului. Panahi, care realizase *Balonul alb* și *Oglinda*, a trecut și el la comedie cu *Offside* (2006). Filmul are în centru un grup de femei tinere hotărâte să urmeze o carieră în fotbal în ciuda politicii stadionului de a le permite accesul exclusiv bărbaților. Agresivitatea fetelor în timp ce îi păcălesc pe gardienii care le țin cu forța în afara stadionului e departe de hoinărelile copiilor din filmele anterioare ale cineastului.

Cel mai proeminent cineast iranian al anilor 2000 pe plan internațional a fost Asghar Farhadi. Acesta a evitat subiectele politice în favoarea unor drame subtile și complexe despre oameni imperfecți, dar bine intenționați, ale căror erori, neînțelegeri și minciuni nevinovate se rostogolesc precum bulgării de zăpadă spre declanșarea unor crize. *Miercurea artificiilor/ Chaharshanbe-soori* (2006) prezintă o menajeră amestecată în căsnicia plină de tensiuni a angajatorilor ei, iar în *Despre Elly/ Darbareye Elly* (2009) o participantă la un picnic de la malul mării dispare, punând astfel la încercare responsabilitatea grupului. Delicatul *Nader și Simin, o despărțire/ Jodaeiye Nader az Simin* (2011), al lui Farhadi, a fost primul film iranian câștigător al premiului Oscar pentru cel mai bun film străin, performanță repetată de *Clientul/ Forooshande* (2016). Farhadi filmează frecvent cu teleobiective și păstrează mai multe chipuri vizibile în cadru, invitându-ne să observăm personajele de la distanță și să le citim gândurile în expresiile afișate (**fig. color 26.14**).

---

* Interviu din filmul *Iran: o revoluție cinematografică/ L'Iran: une révolution cinématographique* (Arte, 2006).

Sub conducerea lui Mohammad Khatami, perioada dintre 2002 și 2004 a stabilizat și a deschis industria, însă situația s-a schimbat când Mahmoud Ahmadinejad, un izolaționist de dreapta, a fost ales președinte în 2005. Cenzura strictă a fost restaurată, iar unele filme, inclusiv *Offside* al lui Panahi, au fost interzise. Cineaștii au fost încurajați să continue să-și trimită filmele la festivalurile din afara țării, dar li s-a cerut să evite experimentul formal și să se rezume la prezentarea unor probleme sociale și islamice naționale. Mai mulți regizori au fost exilați sau au suferit pedepse grele.

Ca răspuns la alegerea lui Ahmadinejad în fruntea țării, Makhmalbaf și familia lui au rămas în afara Iranului, locuind în exil. Kiarostami, care lucrase de multă vreme pe baza finanțărilor europene, a continuat să trăiască în Iran, dar și-a realizat majoritatea operei în afara granițelor până la moartea sa, în 2016. Printre filmele târzii ale acestuia s-au numărat *Copie conformă/ Copie conforme* (2010), realizat în Italia, și penultimul lungmetraj, *Iluzia iubirii/ Like Someone in Love* (2012), o coproducție franco-japoneză realizată în Japonia. Ghobadi s-a autoexilat, la rândul său, realizând filme în Turcia, Irak și Mexic.

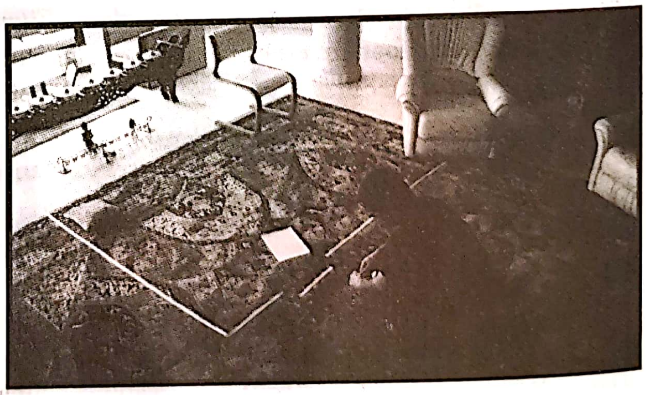
Panahi a ales să rămână în Iran, dar a fost arestat în 2010, fiind acuzat că regizează filme cu subiecte îndreptate împotriva guvernului. A fost condamnat la șase ani de închisoare și i s-a interzis să mai realizeze filme, să acorde interviuri și să călătorească în afara țării pentru 20 de ani. A făcut apel pentru a contesta decizia curții, timp în care a realizat *Acesta nu este un film/ In film nist* (2011) în apartamentul lui din Teheran (**fig. 26.11**). Guvernul nu l-a trimis la închisoare, probabil temându-se de reluarea protestelor internaționale care urmaseră verdictului inițial, așa că acesta a mai realizat două filme despre situația sa, *Cortina trasă/ Parde* (2013) și *Taxi* (2015).

Colegul mai tânăr al lui Panahi, Mohammad Rasoulof (*Poienile albe/ Keshtzar haye sepid*, 2009, *Manuscrisele nu ard/ Dast-neveshtehaa nemisoosand*, 2013), a fost arestat în același timp, dar sentința i-a fost redusă la un an, nefiind până la urmă obligat să o ispășească. A realizat netulburat *Un om integru/ Lerd* (2017), film care a determinat autoritățile să-i confiște pașaportul. A persistat și după ce și-a repatriat soția și fiica în Europa pentru a le proteja. *Diavolul nu există/ Sheytan Vojood Nadarad* (2020) a câștigat marele premiu la Festivalul de Film de la Berlin, dar acestuia nu i s-a permis să participe la ceremonie pentru a-și ridica premiul.

Provocarea lui Rasoulof la adresa regimului își găsea ecou în cele ale altor profesioniști din domeniul cinematografiei. Actorii și regizorii s-au mobilizat pentru a contesta suprimarea violentă de către guvern a protestelor de stradă. Cenzura tot mai aspră, presiunile economice și modul în care au gestionat autoritățile epidemia de coronavirus au adus comunitatea de film iraniană într-o stare de unitate sfidătoare. „Cineaștii“, remarca un observator, „încearcă să pună în discuție trauma colectivă trăită de toată lumea.“*

## Țări în conflict

**Irak** Cinematografia din Irak a fost o prezență neînsemnată în regiune, dar în anii 1980 dictatorul Saddam



**26.11.** Fiindu-i interzis să mai realizeze filme, Jafar Panahi dispune pe covor o diagramă imaginară a unui studio și descrie acțiunea din scenariul pe care l-a scris. *Acesta nu este un film* a fost strecurat în programul Festivalului de Film de la Cannes pe un *hard drive* ascuns într-o prăjitură.

---

* Jasmin Ramsey, citată în Sara Aridi, „Defiant Iranian Directors Speak Out About Censorship, Onscreen and Off“, *The New York Times* (1 martie 2020), https://www.nytimes.com/2020/03/01/movies/rasoulof-iran –filmmakers-protest.html.

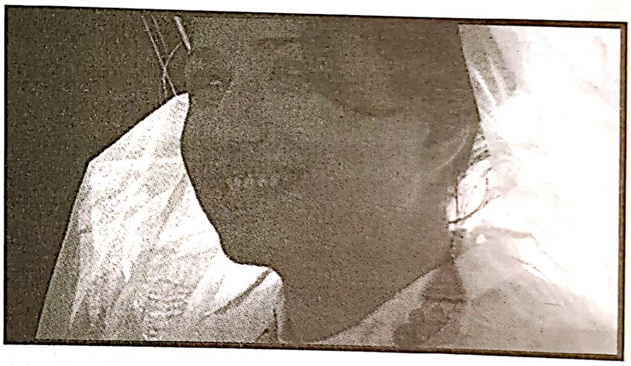
Hussein și-a propus să devină liderul comunității arabe. A lansat un program de filme patriotice și a invitat regizori din lumea arabă să lucreze la proiecte de mare buget, cea mai importantă fiind producția de epocă *Bătălia de la Qadisia/ Al-Qadissia* (1981), care a costat 15 milioane de dolari. Regizat de veteranul egiptean Salah Abu Seif, filmul a avut o echipă asamblată din întregul Orient Mijlociu. În celebrarea victoriei irakiene din secolul al XVII-lea asupra forțelor persane, *Bătălia de la Qadisia* trasează paralele cu războiul purtat de Saddam cu Iranul. Următoarea expediție militară a acestuia din 1990, împotriva Kuweitului, a provocat formarea unei coaliții occidentale menite să oblige trupele irakiene să se retragă din teritoriul invadat. Irakul s-a confruntat cu un deceniu de sancțiuni internaționale, iar producția de filme a intrat în declin.

Pretinzând în mod eronat că Saddam ar fi depozitat arme de distrugere în masă, Statele Unite au condus o coaliție care a răsturnat regimul acestuia în 2003. Saddam a fost executat în 2006. Între timp, țara a căzut pradă unui război civil, facțiunile musulmane și grupurile etnice lansând atacuri unele împotriva altora și asupra forțelor ocupante.

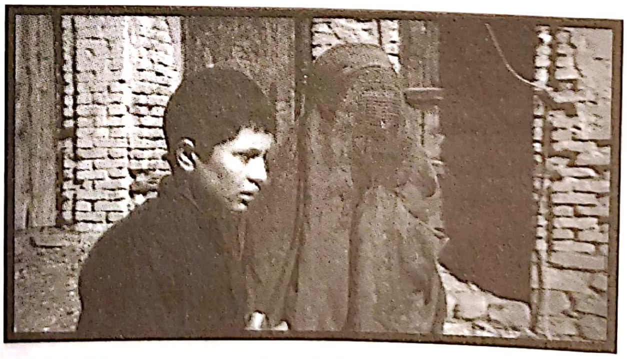
În ciuda violențelor ample care s-au manifestat aproape fără oprire, câțiva regizori au reușit să facă filme. În *Subexpunerea/ Underexposure* (2005), primul lungmetraj din epoca post-Saddam, Odai Rasheed a oferit o relatare ușor ficționalizată a vieții de zi cu zi pe care au trăit-o el și vecinii lui în timpul conflictului. Mohamed al-Daradji, educat în Anglia și locuind în Olanda, a petrecut ani buni realizând *Ahlaam* (2006). Filmând pe străzile din Bagdad, membrii echipei lui al-Daradji au fost răpiți de facțiuni irakiene care i-au considerat spioni și au fost apoi împușcați de trupele americane. *Ahlaam* descrie invazia americană prin experiențele unor personaje conectate la un azil pentru persoane cu probleme psihice doborât de bombardamente. Eroina Ahlaam înnebunește după ce logodnicul ei e răpit la nunta lor, iar filmul alternează scene cu pacienții cu flashback-uri din timpul pregătirilor pentru nunta lui Ahlaam (**fig. 26.12**). Nu mai exista niciun cinematograf deschis în Irak, dar al-Daradji a reușit să proiecteze filmul în festivaluri internaționale și în săli de cinema de artă din afara țării.

**Afganistan** Între 1994 și 1996 talibanii, o mișcare militantă a suniților musulmani formată la granița cu Pakistanul, au preluat controlul asupra unei mari părți a Afganistanului. Au condus țara în perioada 1996–2001, impunând o interpretare strictă a legii islamice. Masacrele au vizat grupurile etnice, femeile au suferit represiuni brutale, iar toate formele de expresie artistică au fost interzise. Producția și proiecțiile de filme au fost sistate.

În 2001, forțele Organizației Tratatului Atlanticului de Nord (The North Atlantic Treaty Organization – NATO) aliate cu triburile afgane i-au îndepărtat pe talibani, deși aceștia au continuat lupta ca forță insurgentă. Producția de filme și-a revenit cu greu. Siddiq Barmak, care debutase în 1987 cu *Străinul/ Bigana*, nu a reușit să finalizeze un nou proiect până la *Osama* (2003). Plasat în timpul domniei talibane, filmul are în centru o fată nevoită să se îmbrace ca un băiat pentru a-i putea asigura traiul mamei ei văduve (**fig. 26.13**). Familia iranianului Mohsen Makhmalbaf, relocată de câțiva ani în Afganistan, a investit în proiect și i-a împrumutat lui Barmak echipamentele necesare realizării filmului său următor, *Războiul opiului/ Opium War* (2008). Prin faptul că și-au realizat filmele în și despre Afganistan, membrii familiei Makhmalbaf au contribuit la redresarea timidă a industriei afgane.



**26.12.** Ahlaam cu puțin timp înainte ca nunta să-i fie întreruptă cu violență (*Ahlaam*).



**26.13.** Tânăra protagonistă deghizată în băiat și mama ei se confruntă cu intimidări și cu pericole de fiecare dată când se încumetă să iasă pe străzi (*Osama*).

## AMERICA DE SUD ȘI MEXICUL: REFORME ÎNTRERUPTE ȘI PARTENERIATE CU HOLLYWOODUL

În anii 1970, guvernele militare au preluat puterea într-o mare parte a Americii de Sud și Centrale. Brazilia, Bolivia, Uruguay, Chile și Argentina au căzut sub dictaturi. După 1978, au fost reinstaurate democrații pluraliste în majoritatea țărilor din regiune, dar noile guverne s-au confruntat cu rate de inflație colosale, cu o productivitate aflată în declin și cu datorii externe enorme. Fondul Monetar Internațional a impus măsuri de austeritate în Mexic, Brazilia și Argentina. În prima jumătate a anilor 1990, inflația a scăzut la niveluri ceva mai rezonabile, iar producția de filme și-a revenit într-o oarecare măsură.

Țările din Orientul Mijlociu fuseseră destul de ferite de cuceririle hollywoodiene, prin adoptarea unei atitudini de auto-izolare, cum s-a întâmplat în cazul Iranului, sau prin consolidarea unei industrii locale destul de puternice, precum în cazurile Egiptului și Turciei. Dar cinematografele din America Latină fuseseră dominate de filmele americane încă din timpul Primului Război Mondial. Producția de film din regiune a crescut în mod semnificativ între 1965 și 1975. Dar din cauză că majoritatea guvernelor de dreapta care au preluat ulterior puterea au asigurat filmelor locale o protecție redusă împotriva importurilor, productivitatea a cunoscut un declin constant în următorul deceniu.

Uneori însă, industriile locale au devenit mai puternice, iar unii cineaști și-au câștigat un renume în circuitul internațional al cinematografelor de artă. Mai mult, în anii 1990, construcția de multiplexuri a generat o creștere a numărului total de ecrane în teritoriile cele mai lucrative ale Americii Latine. Procesul de răspândire a sălilor de cinema a continuat în anii 2000, Mexicul, cea mai mare piață din regiune, ajungând să dețină 6 225 de ecrane în 2016. Această creștere a stimulat mersul la cinema și a oferit o justificare pentru creșterea prețului biletelor de intrare.

De asemenea, piața era pregătită să acorde acces unor noi investiții din afara granițelor. În 1996, Asociația Cineaștilor din America (Motion Picture Association of America – MPAA) și-a deschis o filială în această regiune, Motion Picture Association – América Latina. În 1999, Disney/ Buena Vista International a achiziționat 30 de procente din acțiunile companiei argentiniene Patagonik, care a devenit cea mai mare companie de producție din America Latină. Au urmat alte studiouri americane importante. 20th Century Fox a participat la finanțarea succesului internațional mexican *Și mama ta la fel!/ Y tu mamá también* (2001), al lui Alfonso Cuarón, cumpărând în avans drepturile de distribuție pentru Mexic și alte câteva țări. *Maria cea plină de har/ Maria Full of Grace* (2004), al lui Joshua Marston, care a beneficiat de o distribuție americană și a fost nominalizat la Oscar pentru interpretarea actriței din rolul principal, a fost o coproducție americano-columbiană.

Ibermedia a contrabalansat prezența Hollywoodului pe piață. Înființat în 1997, consorțiul a stimulat coproducții realizate între Argentina, Brazilia, Chile, Columbia, Cuba, Mexic, Panama, Peru, Portugalia, Puerto Rico, Spania, Uruguay și Venezuela și urmărea să distribuie filmele în regiunile vorbitoare de limbile spaniolă și portugheză din întreaga lume, adică unui număr de aproximativ 450 de milioane de persoane. Cu ajutorul investițiilor americane și programului Ibermedia, coproducțiile au devenit centrale pentru industria de film din America Latină.

Companiile hollywoodiene erau în primul rând interesate de piețele locale și regionale. Diego Lerner, președintele Walt Disney Company Latin America, preciza: „Obiectivul nostru este să atingem pragul de rentabilitate pe piețele locale și să obținem profituri din vânzările internaționale."* Studiourile au importat în SUA destul de puține filme din America Latină. În 2000 Patagonik a produs un film întortocheat despre o spargere, *Nouă regine/ Nueve reinas*, al lui Fabián Bielinsky. Buena Vista International l-a lansat în Argentina, dar l-a vândut companiei Sony, care l-a distribuit cu succes moderat în Statele Unite ale Americii.

Până în 2006, puternicele firme americane ajunseseră să distribuie filme pe întregul continent. Cineaștii se temeau că participarea Hollywoodului dilua savoarea locală a filmelor, dar recunoșteau și că exportul regional le permitea filmelor să facă profituri și să-și creeze un profil internațional. Între timp, producătorii au reușit să asigure pe cont propriu cofinanțări pentru anumite proiecte, precum *Mielul lui Dumnezeu/ Cordero de Dios* (2008), al Luciei Cedrón, un proiect franco-chileno-argentinian. Exista acum o piață de film unificată a Americii Latine, una care își putea permite să susțină de sine stătător producția de filme.

---

* Anna Marie de la Fuente, „Latin Lovers", *Screen International* (9 ianuarie 2004), p. 14.

## Brazilia

În 1973 a devenit evident că gherilele pierduseră lupta împotriva guvernului militar din Brazilia (vezi *Loviturile de stat și cinematograful*, din Capitolul 20). Un an mai târziu, generalul Ernesto Geisel a preluat președinția și a promis o deschidere mai mare. În 1975, Embrafilme, inițial o agenție de stat destinată distribuției, a fost reorganizată pentru a forma un monopol integrat vertical asupra cinematografiei braziliene. Guvernul a crescut, de asemenea, cota pentru proiecțiile de filme, reducând importurile și creând astfel o cerere mai mare pentru filmele locale.

Embrafilme a colaborat cu producători independenți și a curtat televiziuni și reprezentanți din alte state în încercarea de a realiza coproducții. Demersurile

## LITERATURA LATINO-AMERICANĂ ȘI CINEMATOGRAFUL

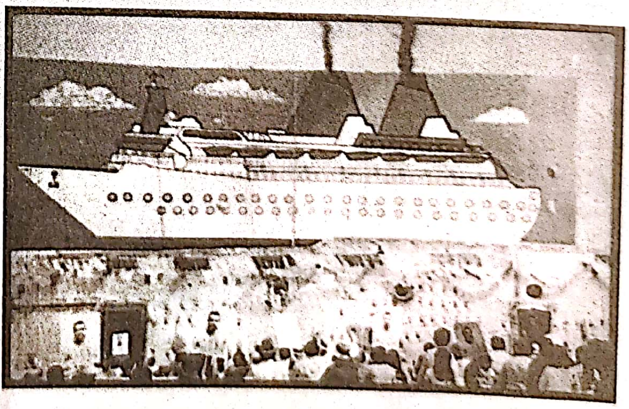
În anii 1960 literatura latino-americană a devenit cunoscută în întreaga lume. Mexicanul Carlos Fuentes (*Moartea lui Artemio Cruz*, 1962), argentinianul Julio Cortázar (*Șotron*, 1963), peruanul Mario Vargas Llosa (*Casa verde*, 1966) și columbianul Gabriel García Márquez (*Un veac de singurătate*, 1967) creaseră o literatură care amesteca influențe europene cu surse culturale indigene.

Lucrând în spiritul realismului magic (*lo real maravilloso*), acești scriitori au condimentat realismul social cu mituri, fantezie și basme. Intrigile de basm episodice se puteau transforma brusc în labirinturi simbolice, pline de imagini la fel de deconcertante precum cele ale suprarealismului european. Deși suprarealiștii căutau eliberarea psihicului individual, imageria fantastică a realismului magic încerca să reflecte imaginația colectivă a populațiilor colonizate, pentru care realitatea de zi cu zi părea la doar un pas distanță de un univers supranatural.

Producția de filme din America Latină fusese deja influențată de această direcție din literatură, așa cum reiese din filmele braziliene inspirate de tropicalismul perioadei postbelice (vezi *Tropicalism și canibalism*, din Capitolul 20). În anii 1980, cineaștii au dus mai departe dezvoltarea tendinței realismului magic. Deseori asta implica adaptarea unor opere literare, precum în serialul în șase părți *Iubiri complicate/ Amores difíciles* (1988), unde fiecare film era o adaptare a unei povestiri scrise de García Márquez și era semnat de un regizor important din America Latină. Alți cineaști au optat pentru îmbinări mai originale între realism și fantezie, precum Eliseo Subiela în borgesienele *Cucerirea Paradisului/ La conquista del paraíso* (Argentina, 1981) și *Bărbat privind către sud-est/ Hombre mirando al sudeste* (1986).

Un exemplu important de film realist magic este *Erendira* (1982) al lui Ruy Guerra, bazat pe un scenariu scris de García Márquez. Frumoasa Erendira trece printr-o serie de aventuri grotești, în mare parte implicând eforturile bunicii ei gorgonice de a obține bani de pe urma prostituării fetei. Cele două călătoresc de-a lungul unei Americi Latine vag moderne, pline de traficanți, polițiști corupți și politicieni cinici. Casa lor e un mare cort de circ, găzduind statui, o barcă imensă și un labirint de coridoare întesate de văluri și perdele. Filmul trece de la brutalitatea exploatării Erendirei la fantezie lirică: manifestele se transformă în păsări, pești albaștri înoată prin aer și o adunare politică devine un spectacol feeric (**fig. 26.14**).

Schimbul dintre film și literatură a funcționat în ambele sensuri. Scriitorii latino-americani s-au inspirat din cinematograful popular. Romanele lui Gabriel Cabrera Infante au încercat să surprindă vulgaritatea gălăgioasă a filmelor. Romanul *Sărutul femeii-păianjen* (1976), al lui Manuel Puig, prelua elemente narative din filmele hollywoodiene de serie B; cercul procesului de apropriere s-a închis în 1985, când a apărut o versiune cinematografică a cărții. Cinematografia din America Latină și-a câștigat un loc în cultura internațională a filmului, parțial datorită legăturilor sale cu o tendință literară prestigioasă.



**26.14.** Campania senatorului Onesimo e ornamentată de un afiș imens cu un vapor care împroașcă fum în mod misterios (*Erendira*).

Embrafilme au condus la dublarea numărului de spectatori și la creșterea nivelului de producție până la 60–80 de filme anual. Forțele agenției au sporit în perioada tranziției țării spre o democrație constituțională bazată pe statul de drept. Embrafilme a reușit chiar să susțină producția controversatului *Pixote: legea celui mai slab/ Pixote: a lei do mais fraco* (1980), care prezenta un portret deloc măgulitor al vieții din orașele Braziliei.

Veteranii mișcării Cinema Nôvo (vezi *Brazilia: Cinema Nôvo*, din Capitolul 20) și-au menținut rolurile centrale în cadrul culturii cinematografice braziliene. Embrafilme era condusă de doi regizori din Cinema Nôvo, Roberto Farias și Carlos Diegues. Precum omologii lor din alte părți, regizorii brazilieni au abandonat combativitatea politică și experimentarea formală în detrimentul unor strategii narative mai accesibile. Mulți cineaști din Brazilia și din alte locuri de pe continent și-au asociat opera cu literatura „realismului magic“ din America Latină (vezi *Literatura latino-americană și cinematograful*, din acest capitol).

Alți regizori s-au adaptat condițiilor unei piețe internaționale. *Bye Bye, Brazilia/ Bye Bye Brasil* (1980), al lui Carlos Diegues, dedicat „poporului brazilian din secolul XXI“, a cunoscut succesul în afara țării. Povestea unei trupe de circ itinerante care rătăcește printr-o țară lovită de sărăcie plină de discoteci, bordeluri, orașe fantomă și antene de televiziune, filmul exprimă o exuberanță și un sentimentalism amintind de opera timpurie a lui Fellini (**fig. 26.15**). Un alt film care a avut succes internațional a fost *Doña Flor și cei doi soți ai ei/ Doña Flor e seus dois maridos* (1976), al lui Bruno Barretto, în care un bărbat revenit din lumea morților împarte același pat cu soția lui și cu noul ei soț. După succesul lui *Pixote*, Hector Babenco a obținut finanțare americană pentru *Sărutul femeii-păianjen/ Kiss of the Spider Woman* (1985).

**26.15.** Salomé din *Bye Bye Brazilia* analizează un totem indigen care seamănă în mod suspect cu un televizor.

Embrafilme a intrat în faliment în 1988 și s-a închis în 1990. Doar nouă lungmetraje au fost lansate în anul următor. După anii 1990, când Brazilia și-a revenit dintr-un puseu de hiperinflație, situația industriei locale s-a îmbunătățit. Răspândirea multiplexurilor a generat un public mai larg și prețuri mai ridicate ale biletelor de intrare, iar guvernul a contribuit la această redresare a producției prin subvenții de stat, credite fiscale pentru investitori și prin adoptarea unor cote. Astfel de factori au propulsat producția anuală de la un prag minim de cinci filme realizate în 1994 la 30 în 2001 și 81 în 2010.

Speranțele într-o renaștere a filmului brazilian au fost revigorate când *Gara centrală/ Central do Brasil* (1998), al lui Walter Salles, considerat primul film important al Noului Cinema Brazilian, a devenit un succes internațional. O fostă profesoară arțăgoasă care își câștigă existența redactând scrisori pentru oameni care nu știu să scrie și să citească e nevoită să se ocupe de un băiat a cărui mamă fusese călcată de un autobuz. Femeia ajunge să îl iubească în timpul pribegiei lor prin satele braziliene (**fig. 26.16**). *Gara centrală* dispunea de valori de producție de tip hollywoodian, având o coloană muzicală abundentă și o imagine somptuoasă destul de diferită de cea neșlefuită din filmele realizate cu camera din mână în era mișcării Cinema Nôvo. A câștigat mai mult de 30 de premii, a fost nominalizat la două premii Oscar și a obținut încasări impresionante de 17 milioane de dolari la nivel mondial.

Regizorii mai în vârstă au profitat, la rândul lor, de investițiile tot mai mari în cinematografie. Diegues a realizat *Orfeu* (1999), plasat în timpul Carnavalului din Rio și expunând o muzică, scenografie, costume și imagine vibrante. Guerra a regizat *Turbulență/ Estorvo* (2000), menținându-și abordarea politică datorită cofinanțării cubaneze oferite pentru această privire critică asupra decalajului dintre cei avuți și cei săraci.

În 2001, guvernul și-a mărit sprijinul pentru industrie oferind scutiri de taxe companiilor străine care produceau filme pe plan local. Sony, Warner Bros. și 20th Century Fox au decis să realizeze sau să cumpere filme braziliene pentru a le distribui în SUA și în alte țări. Brazilia se afla într-o situație de vulnerabilitate: avea cel mai numeros public de pe continent, dar deoarece limba principală era portugheza, nu putea să-și difuzeze filmele cu ușurință în țările de limbă spaniolă și nici să obțină finanțări europene.

**26.16.** *Gara centrală*: perechea pribeagă face un popas lângă o capelă mică dintr-un sat.

Strategia Hollywoodului a dat roade: 2003 a ajuns cunoscut drept „anul legendar“ pentru că șapte filme braziliene au vândut fiecare mai mult de un milion și jumătate de bilete. Filmele locale au obținut o cotă de piață de 21 de procente, performanță fără precedent. Nouă dintre cele mai de succes zece filme braziliene au fost distribuite de companiile americane, care le-au promovat extensiv. Cel mai mare succes al anului, distribuit de Columbia, a fost *Carandiru*, al regizorului veteran Hector Babenco, o relatare ficționalizată a sărăciei și rebeliunii din cea mai mare închisoare a Braziliei.

Cel mai vizionat film brazilian al anilor 2000 a fost *Orașul zeilor/ Cidade de Deus* (2002), al lui Fernando Meirelles, distribuit pe plan local de Buena Vista International, o filială a companiei Disney. Meirelles s-a concentrat pe bandele formate din adolescenți ale cartierului rău famat „Cidade de Deus“ din Rio de Janeiro, o zonă de locuințe sociale cu o criminalitate ridicată. Meirelles și-a ales actorii după ce a chemat la casting 2 000 de puști din mahalale și a fost nevoit să obțină permisiunea unui lord local al drogurilor aflat în închisoare pentru ca echipa lui să nu fie atacată în timpul filmărilor în locație. Cu ajutorul camerei din mână care urmărea și se rotea în jurul acțiunii în maniera „camerei libere“ (vezi: *Cinemaul de artă: mai lent și mai zgâlțâit*, din Capitolul 25), filmul evocă sălbăticia tinerilor care ajung criminali din necesitate (**fig. color 26.15**).

După anul legendar, cota de piață a filmelor braziliene a scăzut. Companiile americane au susținut producția de filme convenționale, considerate mai sigure și adesea bazate pe programe de televiziune populare, în timp ce produsele hollywoodiene de import au obținut sume considerabile. În 2006, guvernul încuraja companiile străine să investească în producții care, precum *Gara centrală* și *Orașul zeilor*, puteau rula în Europa și în America.

Coproducțiile au continuat să fie puternice. Meirelles a regizat o producție germană de limbă engleză, *Prietenie absolută/ The Constant Gardener* (2006), iar filmul lui brazilian *Alb orbitor/ Blindness*, de asemenea realizat în limba engleză, a fost lansat în 2008 la Festivalul de Film de la Cannes. La începutul anilor 2008, controversatul film polițist al lui José Padilha, *Trupa de elită/ Tropa de elite*, a câștigat în mod surprinzător Ursul de Aur la Festivalul de Film de la Berlin. Universal a coprodus filmul, care a avut un succes imens în Brazilia și a fost distribuit de The Weinstein Company în afara Americii Latine.

În 2012, Kleber Mendonça Filho a atras atenția întregii lumi cu un film de debut impresionant. O producție exclusiv braziliană, *Zgomot în cartier/ O Som ao Redor* e plasat într-un cartier modern, dar periculos. Două familii locuiesc într-un complex de case vechi înconjurate de blocuri de apartamente care amenință să înghită întregul cartier (**fig. color 26.16**). Când mai mulți bărbați sunt angajați să asigure paza blocului, locuitorii se întreabă dacă prezența acestora nu cumva maschează un scop mai sinistru. Filho a revenit la tema locuințelor moderne în *Aquarius* (2016), un film despre o femeie care se opune vânzării unei vechi clădiri de apartamente, devenind, din acest motiv, subiectul presiunilor unor dezvoltatori imobiliari corupți.

Strategia de susținere a coproducțiilor a continuat să aducă beneficii cinematografiei braziliene și în anii 2010, numărul filmelor realizate crescând de la 83 în 2011 la 143 în 2016. Fiind una dintre cele mai mari zece piețe ale lumii, Brazilia a fost o țintă a importurilor americane. Filmele locale au atras între 10 și 20 de procente din vânzările de bilete, o proporție mai mare decât media din țările sud-americane.

## Argentina

Argentina, decenii bune cea mai prosperă și cosmopolită țară din America Latină, a suferit dislocări politice extreme după lovitura de stat care a înlăturat-o de la putere pe Isabel Perón. În timpul dictaturii militare care a condus țara între 1976 și 1983, zeci de mii de cetățeni au fost arestați și uciși în secret. Regimul a privatizat industriile de stat și a tăiat taxele, deschizând țara filmelor americane și încurajând o producție locală ieftină. În timpul a ceea ce a ajuns să fie cunoscut sub denumirea de „războiul murdar", artiștii au fost urmăriți, uciși, puși pe liste negre sau exilați. Campania nesăbuită de cucerire a Insulelor Malvine (sau Insulele Falkland, deținute de Marea Britanie) a grăbit căderea regimului și a dus la alegerea unui guvern civil în 1984.

Odată cu instaurarea democrației, cenzura a fost abolită, iar cineastul Manuel Antin a devenit directorul Institutului Național de Film (Instituto Nacional de Cine – INC). Industria s-a confruntat cu o inflație de 400 de procente, dar a atras atenția prin câteva filme notabile, în primul rând *Istoria oficială/ La historia oficial* (1985) al lui Luis Puenzo. Intensitatea dramatică a filmului – o femeie descoperă că mama copilului pe care îl adoptase „a dispărut" în mâinile escadroanelor morții – utilizează o intrigă convențională punctată de evenimente simbolice (**fig. 26.17**). *Istoria oficială* a devenit prima producție latino-americană care a câștigat un premiu Oscar pentru cel mai bun film străin.

În scurt timp, s-a lansat un Nou Cinema Argentinian. Maria Luisa Bemberg a explorat rolurile sociale ale femeilor în *Camila* (1984), *Miss Mary* (1986) și *Nu vorbim despre asta/ De eso no se habla* (1993). Cel mai vizionat film argentinian, dincolo de *Istoria oficială*, a fost *Exilul lui Gardel/ El exilio de Gardel: Tangos* (1985), al lui Fernando Solanas. Conținând scene când amuzante, când triste, filmul celebrează locul important al tangoului în cultura argentiniană prin intermediul câtorva personaje aflate în exil care pun în scenă o *tanguedia* (o tragi-comedie prezentată cu ajutorul dansului). Solanas, care a colaborat la realizarea militantului *Ora furnalelor/ La hora de los hornos* (vezi *Argentina: Al Treilea cinema*, din Capitolul 23), transformă întorsăturile cinemaului de artă într-un univers fantezist, învăluindu-și protagoniștii exilați într-un nor de fum galben voios și niciodată explicat (**fig. color 26.17**). Început în Franța în perioada „războiului murdar", *Exilul lui Gardel* a fost finalizat în Argentina și a avut succes de public.

**26.17.** Un grup de băieți tulbură o petrecere aniversară imitând un raid al poliției și sugerând, astfel, că brutalitatea militară îi deformase pe copiii din Argentina (*Istoria oficială*).

Precum Brazilia și alte țări din America de Sud, Argentina a trecut printr-o criză la nivelul producției de film în prima jumătate a anilor 1990. Redresarea s-a petrecut în 1995, când a fost introdusă o nouă taxă video, care a generat finanțări pentru producție. INC a devenit INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales) și a transformat o sală de cinema prăfuită din Buenos Aires într-un spațiu cu trei săli în care erau proiectate filme locale. Răspândirea multiplexurilor a atras mai mulți spectatori spre filme de mai multe tipuri, iar cinematografe de artă de dimensiuni reduse au continuat să fie deschise. Încasările din vânzarea de bilete pentru cele mai populare filme argentiniene erau similare cu cele ale celor mai mari importuri hollywoodiene.

Aceste condiții favorabile au atras investiții străine pentru coproducții precum argentinian-spaniolul *Tango* (1998). Regizorul spaniol veteran Carlos Saura a pus în scenă povestea de dragoste, cu numeroasele sale numere de dans, într-un studio alb îmbibat de lumini viu colorate, construind imagini dramatice pe ecran lat. Fix în momentul în care succesul internațional al lui *Tango* (nominalizat inclusiv la un premiu Oscar) părea să semnaleze renașterea cinematografiei argentiniene, țara s-a afundat într-o altă criză economică, iar INCAA a fost nevoită să-și reducă bugetul la jumătate. Coproducțiile cu Spania au continuat să impulsioneze producția locală, în ciuda vremurilor grele. Un număr record de 43 de filme au apărut în 2000, dar nivelul ridicat al producției nu a putut fi menținut din cauza crizei persistente. În 2002, inflația a depășit 45 de procente, iar moneda națională (peso) s-a devalorizat la o treime din nivelul său anterior în raport cu dolarul american.

Însă chiar dacă încasările de la *box-office* erau în scădere, filmele locale au început să fie remarcate la festivalurile internaționale și să aducă cinematografiei din Argentina o mai mare recunoaștere. Regizorul brazilian Walter Salles a realizat *Jurnal de motocicletă/ Diarios de motocicleta* (2004, o coproducție între SUA, Argentina, Chile și Peru), filmat în mai multe țări din America de Sud. Filmul descrie călătoriile tânărului Che Guevara, care îl vor transforma într-un revoluționar carismatic prin prisma nedreptăților sociale revelate în timpul lor.

În 2009, coproducția hispano-argentiniană *Secretul din ochii lor/ El secreto de sus ojos* (2009), regizată de Juan José Campanella, a devenit cel mai de succes film argentinian de până la acel moment. Protagonistul său, un anchetator pensionar, începe să scrie un roman bazat pe un caz nesoluționat de crimă și viol din urmă cu 25 de ani. Flashbackurile arată eforturile inițiale ale acestuia, iar bărbatul redeschide cazul. Filmul a avut încasări de 34 de milioane de dolari în întreaga lume și a câștigat numeroase premii internaționale. Marele succes *Povești trăsnite/ Relatos salvajes* (2014), al lui Damián Szifron, o compilație cuprinzând șase comedii negre despre răzbunare, s-a plasat pe primul loc în *box office*-ul local al anului și a încasat 27 de milioane de dolari la nivel mondial.

Cea mai proeminentă cineastă argentiniană care s-a lansat în anii 2000 a fost Lucrecia Martel. *Mlaștina/ La Cienaga* (2001), care a obținut sprijin pentru distribuție internațională din partea Ibermedia, a fost proiectat în cadrul competiției oficiale a Festivalului de Film de la Berlin. În timp ce mulți cineaști locali erau interesați de problemele clasei muncitoare, filmul lui Martel e un studiu asupra existenței lipsite de scop a unei familii înstărite, redată mai curând prin acumularea unor detalii reprezentate în planuri apropiate decât prin firul său narativ subțire. În debutul filmului, un grup amețit de petrecăreți lâncezesc pe marginea unei piscine murdare ignorând degradarea din jur (**fig. color 26.18**).

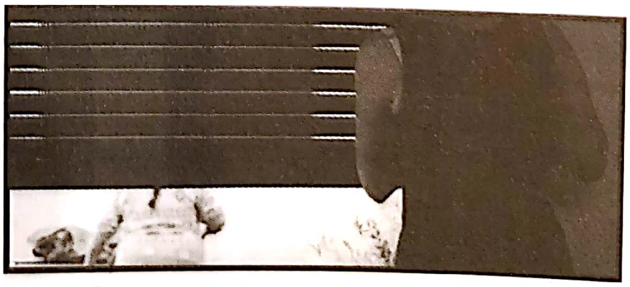
Cel de-al doilea lungmetraj al lui Martel, *Fata sfântă/ La niña santa* (2004), i-a confirmat statutul de fruntașă în cadrul cinematografiei naționale. *Femeia fără cap/ La mujer sin cabeza* (2008) prezenta o narațiune extrem de eliptică (**fig. 26.18**). Filmul continua explorările lui Martel pe teritoriul corupției cauzate de diferențele etnice și de clasă în regiunea ei natală din Salta. După o pauză datorată convalescenței, a primit aprecieri internaționale pentru primul său film de epocă. *Zama* (2017) e o poveste kafkiană despre un funcționar spaniol din secolul al XVIII-lea rămas blocat într-un oraș patagonian izolat.

Un succes ocazional sau un autor/o autoare prestigios/oasă nu puteau asigura un public numeros pentru producțiile locale. Filmele hollywoodiene au încasat între 75 și 80 de procente din vânzarea de bilete. După 2016, producția a crescut la peste 200 de lungmetraje, mult mai multe decât în oricare altă țară din America Latină, dar, per total, numărul de spectatori a rămas la același nivel. În 2019, INCAA a aderat la fondurile Eurimages, în speranța că astfel vor fi puse bazele mai multor coproducții cu potențial de a fi distribuite internațional. Între timp, cineaștii locali puteau, de asemenea, să colaboreze cu Netflix, care considera Argentina o sursă importantă de filme dedicate pieței din America Latină.

## Chile și alte țări

Multe țări din America de Sud au făcut trecerea de la piața liberă din timpul dictaturii la o democrație incomodă, marcată de precaritate economică. În anii 1990, tentativele violente de a suprima puternica rețea a traficanților de droguri, mai ales în regiunile producătoare de cocaină din Peru, Ecuador și Columbia, au condus la un declin al numărului de spectatori și al producției de film locale.

În Chile, dictatura militară care l-a înlăturat de la putere, în 1973, pe președintele comunist Salvador Allende l-a instalat în funcția supremă a statului pe dictatorul de extremă dreapta Augusto Pinochet, care a rezistat în funcție aproape 20 de ani. Guvernul acestuia a vândut diverse întreprinderi unor corporații multinaționale, împovărând țara cu cele mai mari datorii din lume pe cap de locuitor. În acest interval, au avut loc mii de asasinate politice, sute de mii de oameni fiind închiși și torturați. Mulți au fugit în exil în timpul regimului lui Pinochet, iar mai bine de 50 de filme „chiliene“ au fost realizate peste hotare de Raúl Ruiz, Miguel Littin și alți veterani ai Noului Cinema (vezi *Noul Cinema Chilian*, din Capitolul 23). Littin chiar a revenit deghizat în țară și a realizat un film acolo.



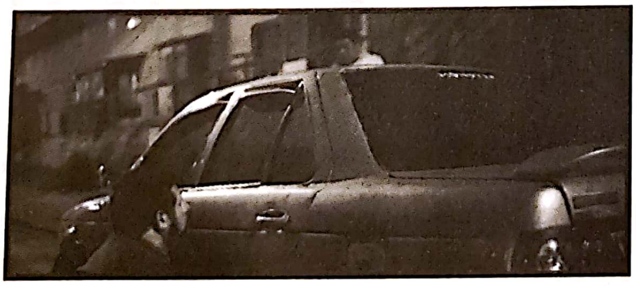
**26.18.** Încadraturile abstracte ale lui Martel ascund reacțiile personajelor ulterior unui accident de mașină traumatizant (*Femeia fără cap*).

În 1990, regimul lui Pinochet a fost răsturnat, debutând astfel o perioadă de tranziție spre democrație. Industria de film din Chile a avut nevoie de mult timp pentru a construi săli de cinema și pentru a face conversia la proiecția digitală. Piața era, de asemenea, dominată de filmele americane. Producția a crescut treptat, ajungând la mijlocul anilor 2010 la aproximativ 40 de lungmetraje în fiecare an. Filmele locale nu au reușit să atragă publicul, iar cota de piață a filmelor chiliene a rămas la sub zece procente.

Dar imboldul regional pentru coproducții a ajutat filmele chiliene să câștige o recunoaștere internațională. *Fata în casă/ La nana* (2009), al lui Sebastian Silva, o coproducție mexicano-chiliană, propune un studiu psihologic al unei femei care se străduiește să facă față pierderii locului de muncă într-o familie pe care a servit-o timp de 23 de ani. *Să ucizi un om/ Matar a un hombre* (2014, o coproducție între Chile și Franța), al lui Alejandro Fernández Almendras, a câștigat marele premiu al Festivalului de Film de la Sundance. O poveste de răzbunare ieșită din comun, filmul are în centru un angajat diabetic al unui parc care se vede nevoit să-și apere fără tragere de inimă familia de un criminal brutal (**fig. 26.19**).

Cel mai vizibil regizor chilian în circuitul festivalier a fost Pablo Larraín. Al doilea lungmetraj al său, *Tony Manero* (2008, Chile – Brazilia), are în centru un bărbat obsedat până la psihoză de câștigarea unui concurs de dans pentru imitatori ai protagonistului din *Febra de sâmbătă seara/ Saturday Night Fever*. *Nu/ No* (2012) e un portret al coordonatorului campaniei publicitare împotriva lui Pinochet din timpul plebiscitului din 1988 care a dus la abolirea dictaturii. Larraín a filmat cu camere video retro din anii 1980, ceea ce i-a permis să insereze materiale documentare din epocă. *Nu* a devenit primul film chilian nominalizat la premiul Oscar pentru cel mai bun film străin.

*Neruda* (2016), al lui Larraín, revenea la o epocă mai îndepărtată a opresiunii de dreapta. Filmul descrie modul în care, în anul 1948, guvernul l-a forțat să se exileze pe iubitul poet și susținător al comunismului, Pablo Neruda. O secvență din prima parte a filmului îi arată pe acesta și pe soția lui pozând într-o barcă numită *Resistencia* (**fig. color 26.19**), prevestind fuga lor de-a lungul lacului Maihue. Succesul de critică al filmelor *Tony Manero*, *Nu* și *Neruda* i-a determinat pe producătorii hollywoodieni să-l curteze pe Larraín, care a realizat primul lui film american, *Jackie*, în 2016. Tehnica camerei libere adoptată de Larraín o prezintă pe văduva lui John Kennedy în timpul perioadei de doliu ulterioare asasinării acestuia, din când în când fiind intercalate flashbackuri și flashforwarduri cu fragmente din viața ei.



**26.19.** Un cadru de aproape cinci minute din *Să ucizi un om* arată eforturile migăloase ale protagonistului de a-și atrage dușmanul afară, declanșându-i alarma mașinii.

În ciuda războaielor drogurilor din regiunea de nord-vest și a altor probleme destabilizatoare, majoritatea țărilor din America de Sud au reușit să lanseze măcar un număr limitat de filme în fiecare an, deși doar câteva au devenit cunoscute în afara granițelor statelor producătoare. Peru, de exemplu, a atras atenția lumii la festivalurile europene cu filmul *Laptele deznădejdii/ La teta asustada* (2009, Peru-Spania), al Claudiei Llosa, care descrie teama permanentă de a fi victimele unui viol a peruancelor tinere într-o țară afectată de terorism.

Columbia a produs puține filme până în 2003, când a fost adoptată o lege importantă în beneficiul cineaștilor. Aceasta prevedea, de asemenea, scutiri de taxe pentru investitori. Producția a crescut ușor, filmele locale ajungând în 2006 să încaseze 14 procente din totalul veniturilor generate de vânzarea de bilete. Însă filmele columbiene au reușit într-o măsură destul de mică să atragă atenția în afara țării. În 2009, au început să fie acceptate la festivalurile mai mari, *Călătoriile vântului/ Los viajes del viento* al lui Ciro Guerra fiind inclus în selecția Festivalului de Film de la Cannes, *Capcană pentru crabi/ El vuelco del cangrejo* al lui Oscar Ruiz Nava fiind prezentat la Festivalul Internațional de Film de la Toronto, iar *Sânge și ploaie/ La sangre y la lluvia* al lui Jorge Navas fiind lansat la Festivalul de la Veneția.

Următorul film al lui Guerra, *Îmbrățișarea șarpelui/ El abrazo de la serpiente* (2015), o coproducție între Columbia, Venezuela și Brazilia, prezintă mai multe povești intercalate despre doi exploratori amazonieni care au trăit la mai multe decenii distanță, unul în 1909, celălalt în 1940, ambii fiind în căutarea aceleiași plante mitologice de cauciuc considerate sacre de triburile locale. Amândoi sunt ghidați de același șaman tribal, aflat în perioade diferite ale vieții sale (**fig. 26.20**).

**26.20.** În *Îmbrățișarea șarpelui*, tânărul ghid karamakate pregătește un atac asupra unei post militar care exploata culturile de plante de cauciuc considerate sacre de tribul lui.

*Îmbrățișarea șarpelui*, primul film columbian nominalizat la premiile Oscar, a obținut aproape o sută de nominalizări la festivaluri și de premii ale criticilor, câștigând în jur de o jumătate dintre ele. Precum în cazul lui Larraín, succesul filmului a determinat companiile străine să îl curteze pe Guerra. O dată în plus, strategia bazată pe coproducții a Americii de Sud a fost validată drept cea mai eficientă cale de a le oferi cineaștilor locali șansa de a fi recunoscuți internațional.

## Mexic

Timp de mai multe decenii, guvernul mexican a controlat industria cinematografică (vezi *Cinematografia populară mexicană*, din Capitolul 18), iar după anii 1970, diferite schimbări de la nivelul condițiilor economice și politicilor guvernamentale au generat fluctuații amețitoare ale destinului acesteia.

În 1975, guvernul liberal a achiziționat principalele facilități de filmare ale țării și a înființat mai multe companii de producție. Guvernul a sistat, de asemenea, creditele acordate producătorilor și a preluat distribuția. Aceste măsuri au încurajat producția și au stimulat cinematograful de autor. Filmul biografic bazat pe reconstituiri despre jurnalistul John Reed, *Reed: Mexicul însângerat/ Reed, México insurgente* (1973), al lui Paul Leduc, a marcat apariția unui grup de regizori activi politic. Printre aceștia s-au numărat Arturo Ripstein (*Sfânta Inchiziție/ El santo oficio*, 1972) și Jaime Humberto Hermosillo (*Patimile lui Berenice/ La pasión según Berenice*, 1976). Cineastul mai vârstnic Felipe Cazals a creat senzație cu *Canoa* (1975), reconstituirea linșajului petrecut în anul 1968 într-un sat.

Pe măsură ce guvernul mexican s-a deplasat tot mai mult spre dreapta la finalul anilor 1970, privatizarea a devenit cuvântul-cheie. Banca Națională a Filmului a fost lichidată, iar producția privată a redevenit norma. Statul a investit doar într-o mână de proiecte prestigioase. Producția de film a scăzut vertiginos, doar câteva genuri reușind să aibă succes, în principal filmele fantastice cu luptătorul mascat Santo.

Pendula și-a regăsit echilibrul când, sub conducerea unui nou președinte, la începutul anilor 1980, Mexicul a demarat o reconstrucție economică ce a inclus mai multe investiții în domeniul cinematografic. A fost înființată o agenție națională care să finanțeze producția de calitate și să atragă coproducții din afara țării. Mexicul a devenit o locație populară pentru producțiile în deplasare americane, iar *sexycomedia*, un nou gen inspirat de benzile desenate populare, a început să atragă publicul.

Mulți dintre regizorii sprijiniți de politicile statului de la începutul anilor 1970 au devenit pilonii principali ai producției de calitate în anii 1980. Cu *Doña Herlinda și fiul ei/ Doña Herlinda y su hijo* (1984), Hermosillo a realizat primul film mexican explicit gay. Paul Leduc a atras atenția lumii întregi cu *Frida* (1984), un film biografic despre pictorița mexicană Frida Kahlo. Filmul evită în mod îndrăzneț să apeleze la dialoguri și e lipsit de o narațiune. Episoadele vieții Fridei prezintă tablouri bogate care trimit spre motive ale operei ei (**fig. color 26.20**), într-un talmeș-balmeș cronologic.

Guvernul a încercat să subvenționeze producția de calitate, dar în 1988 un nou regim a început să lichideze companiile de producție, studiourile și lanțurile de cinematografe deținute de stat. Peliculas Nacionales, cea mai mare companie privată, s-a prăbușit după scurt timp, iar producția a scăzut drastic. La finalul anului 1992 însă, guvernul a crescut plafonul prețurilor biletelor de intrare la cinema, ceea ce a dus la creșterea veniturilor și la consolidarea industriei.

În acest punct, producția era dominată de două firme, Imcine, care era sprijinită de guvern, și Televicine, aripa cinematografică a conglomeratului media Televisa. Imcine a încurajat producția de filme independente de mică anvergură. Un rezultat notabil al acestei politici a fost *Ca apa în ciocolată/ Como agua para chocolate* (1991, Alfonso Arau), o poveste de dragoste populară aparținând genului tot mai căutat al filmelor despre activități culinare; a avut încasări de aproape 20 de milioane de dolari doar în sălile de cinema din SUA.

Guvernul a înființat în 1999 Fondul pentru Producția Filmului de Calitate pentru a consolida Imcine. Numărul producțiilor a crescut, dar multe dintre ele nu și-au găsit un distribuitor. În privința numărului de spectatori, a încasărilor din vânzarea de bilete și a numărului de ecrane, Mexicul a devenit una dintre cele mai mari zece piețe ale lumii, o poziție pe care și-a menținut-o în anii 2000 și 2010. Dar filmele hollywoodiene au dominat covârșitor cinematografele locale.

**Reygadas și cei trei *amigos*** Producția mexicană a continuat să plutească în pragul crizei, dar a primit o infuzie de talent original la mai multe niveluri. Carlos Reygadas s-a afirmat cu o serie de filme misterioase și austere, *Japón* (2002), *Bătălie în ceruri/ Batalla en el cielo* (2005) și *Lumină tăcută/ Stellet Licht* (2007). Exprimând un realism neclintit, o sexualitate neglamoroasă și o aură spirituală palidă, aceste filme nu erau în mod cert unele menite să atragă un public numeros (**fig. 26.21**), dar au avut succes în lumea festivalurilor și a cinematografelor de artă.

Mai populari în rândul publicului larg s-au dovedit regizorii supranumiți „cei trei *amigos*“, care se cunoșteau din diverse colaborări pentru proiecte de televiziune. *Cronos* (1993), horrorul stilizat al lui Guillermo Del Toro, a fost primul film al grupului care a avut succes de critică – nu și de *box office* însă – în afara țării. Del Toro a plecat la Hollywood pentru a realiza un film horror, *Cauză și efect/ Mimic* (1997), și a revenit în Mexic pentru un alt proiect, *Spectrul răzbunării/ El espinazo del diablo* (2001), mai bine primit decât anteriorul.

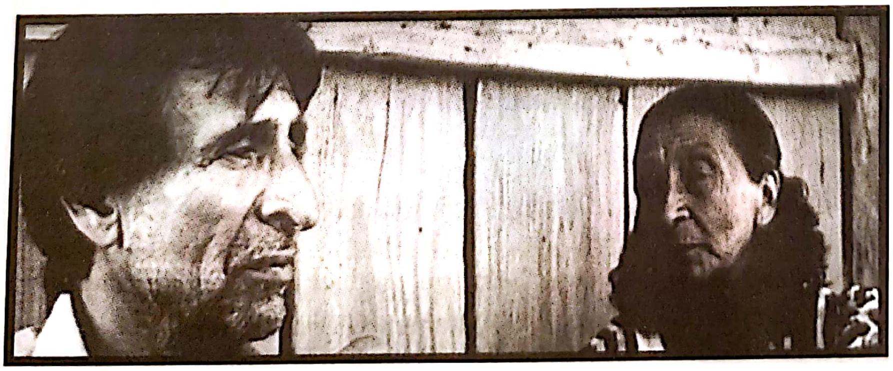
În 1991, Alfonso Cuarón a regizat o comedie romantică minoră în Mexic înaintea unui stagiu de scurtă durată la Hollywood, unde a realizat două eșecuri de *box office* bine primite de critici, *Mica prințesă/ The Little Princess* (1995) și *Marile speranțe/ Great Expectations* (1998). Acesta s-a afirmat cu filmul mexican *Și mama ta la fel!/ Y tu mamá también* (2001), care a câștigat 33,5 milioane de dolari în plan internațional, din care aproape 14 milioane în SUA, fiind nominalizat la premiul Oscar pentru cel mai bun scenariu al anului.

Primul lungmetraj al lui Alejandro González Iñárritu, *Iubiri și câini/ Amores perros* (2000), a fost un alt hit internațional în circuitul cinematografelor de artă. După ce a regizat mai multe reclame, Iñárritu și-a înăsprit abordarea și a regizat acest film sumbru în culori atenuate și adoptând stilul camerei libere. Filmul propune o narațiune de tip rețea care urmărește trei personaje mexicane din clase sociale diferite, ale căror vieți se intersectează la un moment dat (**fig. 26.22**).

Cei trei *amigos* au fost în scurt timp curtați de Hollywood. Al doilea film american al lui Del Toro, *Blade II*, a fost lansat în 2002, *21 de grame/ 21 Grams* al lui Iñárritu în 2003, iar *Harry Potter și prizonierul din Azkaban/ Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* al lui Cuarón în 2004. Dacă Iñárritu s-a orientat spre filmele de prestigiu (vezi *Oportunități pentru noi regizori*, din Capitolul 28), Del Toro și Cuarón au tins să regizeze proiecte de gen de mare calitate (vezi *Du-te-vino*, din Capitolul 28).

Cei trei *amigos* au revenit ocazional la rădăcini. Cel mai lăudat proiect al lui Del Toro, *Labirintul lui Pan/ El laberinto del fauno* (2006, o coproducție între Spania, Mexic și SUA) e plasat în timpul Războiului Civil din Spania. Bazându-se pe tradiția realismului magic, filmul descrie povestea unei fete pline de imaginație care devine fiica vitregă a unui căpitan fascist brutal. Aceasta evadează într-o lume de basm în egală măsură atrăgătoare și înfricoșătoare (**fig. color 26.21**). Filmul a câștigat atât aprecierile criticilor, cât și premii, iar interesul exercitat asupra fanilor genului *fantasy* i-a asigurat intrarea în multiplexurile americane, care rareori proiectează filme subtitrate.

După ce a primit recunoaștere pentru calitatea filmelor *Copiii tatălui/ Children of Men* (2006), un thriller distopic, și *Gravity: Misiune în spațiu/ Gravity* (2013), unul dintre cele mai ambițioase filme 3D, Cuarón a revizitat Ciudad de Mexico-ul copilăriei sale. *Roma* (2018), filmat pe ecran lat într-un



**26.21.** *Japón:* oaspetele suicidar al unui sat montan povestește cu o femeie bătrână cu care ajunge să se împrietenească. Ea îl întreabă: „Cine îți place mai mult: Fecioara Maria sau Dumnezeu?“

alb-negru îndrăzneț, prezintă o familie din clasa de mijloc din perspectiva unei servitoare loiale (**fig. 26.23**). Aducându-i un omagiu menajerei care l-a crescut, Cuarón a recreat viața din cartierele anilor 1970 prin intermediul unei imagistici bogate și al unei coloane muzicale digitale dense.

**Anii 2000: multiplexurile și piața** Precum în cazul Braziliei și Argentinei, multiplexurile au atras firmele americane. Columbia TriStar a început să producă și să distribuie local în 2003, iar Disney și Warner Bros. i-au urmat în 2005. Planul era acela de a realiza filme de aproximativ două milioane de dolari care să-și recupereze investiția în Mexic și să facă profituri prin exportul în alte țări de limbă spaniolă. În fine, filmele mexicane aveau o șansă să fie distribuite de companiile mari americane.

În scurt timp, guvernul a adoptat o serie de facilități fiscale pentru producție: reduceri de impozite pentru filmele străine realizate în interiorul țării și reducerea impozitului pe venit pentru cetățenii mexicani care investeau în producția de filme. În anii 2010, filmele mexicane și de limbă spaniolă ajungeau în număr tot mai mare la publicul diasporic din SUA, precum și în cinematografele de artă și la festivalurile din întreaga lume.

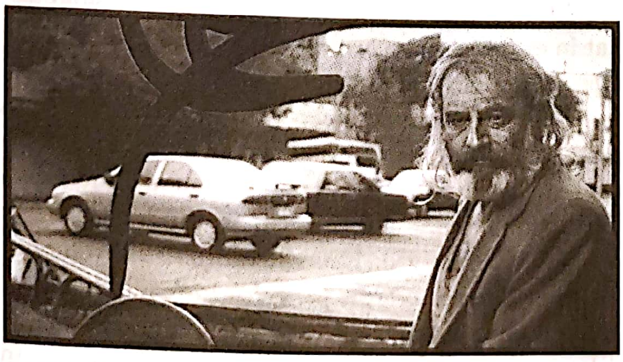
Filmele de export abordau deseori teme sociale legate de cartelurile drogurilor și imigrația ilegală în Statele Unite. *Miss Bala* (2011), al lui Gerardo Naranjo, considerat cel mai bun film mexican al anului respectiv, are în centru o participantă la un concurs de frumusețe care este răpită de membrii unei bande pentru a-i ajuta în operațiunile de contrabandă. Precum alți regizori din America Latină, Naranjo a trecut la realizarea de programe de televiziune, regizând episoade din serialul de import *Narcos* (2015–2017, o coproducție între Columbia și SUA), cofinanțat de Netflix.

Jonas Cuarón, fiul lui Alfonso, a regizat *Deșert/Desierto* (2015, Mexic-Franța), un thriller rarefiat și tensionat despre un grup de imigranți mexicani care încearcă să treacă granița cu SUA. Îi întâlnesc în drumul lor pe un justițiar și câinele său, care îi vânează într-o urmărire ce ocupă aproape întregul film. Fugarii și vânătorul devin deseori siluete minuscule într-un peisaj magnific (**fig. color 26.22**). *Deșert* a câștigat premii la festivaluri și a fost distribuit în Statele Unite.

Până în 2016, explozia multiplexurilor crescuse numărul de săli la mai mult de 6 000, ceea ce plasa Mexicul pe locul al doilea în emisfera vestică, după SUA. Produsele de gen hollywoodiene ocupau majoritatea ecranelor, filmele mexicane reușind să fie prezente pe piață într-o proporție de doar 10 procente. Totuși, filmele de gen mexicane au fost tot mai des distribuite în afara țării, iar filmele de artă și-au găsit un public apreciativ la festivaluri. Sănătatea industriei depindea de continuarea acordării stimulentelor fiscale, de investițiile străine și de apariția unei noi generații de cineaști mexicani.

## Cuba, o industrie în izolare

Fiind un stat comunist, Cuba a avut o industrie de film mai centralizată și mai stabilă decât alte țări din America Latină, dar și aici experimentarea formală s-a evaporat în mare măsură în anii 1970. Julio García Espinosa a explicat că regizorii cubanezi nu erau încă stăpânii sălilor de cinema locale deoarece „nu putem arăta publicului doar filme revoluționare."* *Cantată*



**26.22.** În *Iubiri și câini*, un accident de mașină oribil unește două linii narative în momentul în care protagonistul celei de-a treia trece prin preajmă.

**26.23.** *Roma* amintește de neorealismul italian, mai ales de *Umberto D* (1952), prin atenția sa minuțioasă la împrejurările de fiecare zi și la „timpii morți" ai rutinei de zi cu zi a unei gospodării (vezi *Umberto D: Menajera se trezește*, din Capitolul 16).

---

* În Michael Chanan, *The Cuban Image* (Londra: British Film Institute, 1985), p. 275.

*pentru Chile/ Cantata de Chile* (1976), al lui Humberto Solás, este un spectacol muzical tulburător (**fig. color 26.23**), dar e mai puțin îndrăzneț decât operele lui anterioare. *Ultima cină/ La última cena* (1976), al lui Tomás Gutiérrez Alea, o critică a aristocrației sclavagiste, e mult mai liniar decât filmul acestuia *Amintiri despre subdezvoltare/ Memorias del subdesarrollo* (vezi *Două filme revoluționare: „Amintiri despre subdezvoltare" și „Lucia"*, din Capitolul 23). Regizorii au căutat un stil accesibil, iar filmele de gen au ajuns în prim-plan.

Cuba a produs doar între opt și zece filme de lungmetraj anual, ceea ce garanta acoperirea costurilor acestora din distribuția lor pe plan național. Filmele locale erau surclasate numeric de cele din Japonia, din blocul sovietic și din alte țări ale Americii Latine. Cu toate acestea, producția domestică a reușit să obțină o parte consistentă a încasărilor din vânzarea de bilete, printre altele datorită faptului că cetățeanul cubanez mediu mergea la cinema de nouă sau zece ori pe an – cel mai ridicat nivel din emisfera vestică.

Cuba a rămas, de asemenea, centrul tiermondismului din America Latină. Havana găzduia anual Festivalul Internațional al Cinemaului Latino-American (inițiat în 1979), care a ajuns în timp să includă sute de filme realizate în regiune. În 1985, Cuba a înființat Fundația pentru Cinematografia Latino-Americană, ce a deschis Școala Internațională de Film și Televiziune, condusă de apreciatul pionier argentinian Fernando Birri.

Poziția economică a Cubei era precară, depinzând de comerțul cu zahăr și de mărinimia URSS-ului. Statele Unite au făcut presiuni asupra țărilor occidentale să evite comerțul cu Castro. Recoltele proaste de la finalul anului 1970 și emigrația masivă din anii 1980 au condus la o nouă perioadă de înăsprire ideologică și economică. La începutul anilor 1980, agenția de film ICAIC și-a redus bugetele, iar în 1987 a fost reorganizată după modelul sistemului „diviziilor de producție" din Europa de Est, în care fiecare echipă era condusă de un regizor important.

În ultima parte a anilor 1980, noii regizori cubanezi au început să realizeze comedii satirice și filme cu tineri (de exemplu, *Plaff/ Demasiado miedo a la vida o Plaff*, 1988, Juan Carlos Tabío). Dar când blocul sovietic s-a prăbușit și URSS s-a dizolvat, Cuba a rămas mai izolată decât oricând. Nemaifiind subvenționat de sovietici, Castro a rămas cu doar doi aliați, Coreea de Nord și China. În 1999, ICAIC, având datorii mari, a lansat doar cinci lungmetraje; un an mai târziu, a fost absorbită în sectorul cinematografic al forțelor armate și al institutului de radio și televiziune. Școala internațională de film din Cuba și-a sistat activitatea, iar Birri a demisionat și a părăsit țara. Cenzura a devenit mai dură și unii lucrători din domeniul filmului au plecat în exil. Stocurile de peliculă și de echipamente au devenit insuficiente. Producția a scăzut la în jur de două filme pe an. Penele de curent i-au forțat pe exploatanți să reducă numărul de proiecții.

Cu toate acestea, Festivalul Internațional al Cinemaului Latino-American a continuat să fie un eveniment major. La fel de important, în 1997 Cuba a fost unul dintre cele 14 state care au fondat Ibermedia cu scopul de a încuraja coproducțiile. Pentru mai multe decenii, coproducțiile internaționale cu Spania, Franța și alte țări din America Latină au susținut industria.

Humberto Solás, care nu mai făcuse un film în ultimii zece ani, a realizat popularul *Miere pentru Oshún/ Miel para Oshún* (2001), prima producție digitală cubaneză. ICAIC a început să promoveze tehnologiile digitale ca o modalitate de producție mai ieftină. Formatul video digital le-a asigurat intrarea în activitate și cineaștilor tineri care lucrau fără sprijin din partea guvernului. Aceștia au obținut finanțări din partea unor festivaluri internaționale, din partea altor state sau pur și simplu își achitau singuri cheltuielile de producție. Producătorii mici independenți au devenit mai mari, deși nu erau recunoscuți de către stat, iar filmele lor nu primeau întotdeauna permisiunea să fie lansate în Cuba.

Această independență promitea o mai mare prospețime și experimentare a cinematografiei cubaneze decât fusese vreodată posibil sub supravegherea guvernului. Filmul de buget mic *Amintiri despre supradezvoltare/ Memorias del Desarrollo* (2010), al lui Miguel Coyula, o continuare a producției clasice a lui Alea, a fost finanțat de companii cubaneze independente și dintr-un grant oferit de Fundația Guggenheim din SUA. *Amintiri despre supradezvoltare* a fost proiectat în numeroase festivaluri, dar nu a fost lansat în cinematografele din Cuba.

Cel mai proeminent regizor modern cubanez, Fernando Pérez, și-a început cariera în perioada penuriei de echipamente care a urmat dezintegrării URSS-ului. Pérez a devenit cunoscut internațional cu *Madagascar* (1995). Din cauza lipsei substanțelor chimice de prelucrare a peliculei, întregul film a fost realizat fără posibilitatea de a viziona zilnic materialele filmate, iar rolele de peliculă au trebuit trimise în Venezuela pentru developare. Rezultatul a atras cronici pozitive ulterior proiecțiilor din festivalurile occidentale. *Suita Havanei/ Suite Habana* (2003), al lui Pérez, e o simfonie a orașului (vezi *Documentarele lirice: simfonia orașului*, din Capitolul 8) care intercalează episoade din viețile a zece locuitori ai unui oraș pe parcursul unei singure zile.

Ambițiile moderniste ale lui Pérez sunt evidente în *Madrigal* (2007). Un scriitor aspirant lucrează la producția unui spectacol avangardist (**fig. color 26.24**). Seduce o femeie, poate pentru că râvnește la apartamentul ei. Dintr-odată, povestea *science-fiction* la care lucrează prinde viață, prezentând o lume alternativă în care sunt inversate aspecte ale acțiunii originale și apoi pliate pe ea într-o manieră imposibilă. Precum multe filme latino-americane, *Madrigal* a fost coprodus de Ibermedia și finanțat parțial prin prevânzarea către televiziune.

În 2014, Statele Unite au relaxat sancțiunile care planau de decenii bune asupra Cubei și existau semne că Hollywoodul va deveni tot mai interesat să viziteze țara pentru a filma în locație. În 2016, au fost realizate aici secvențe din *Furios și iute 8/ The Fate of the Furious* și din *Transformers: ultimul cavaler/ Transformers: The Last Knight*.

După anii 1970, a devenit clară o tendință. Loviturile de stat, oprimarea, inflația și schimbările de regim din America de Sud și Mexic au contribuit la consolidarea puterii companiilor americane. În întreaga regiune, cu excepția Cubei, marile companii au finanțat și distribuit filme. Deși majoritatea celor mai mari lanțuri de săli de cinema ale regiunii erau deținute de firme locale, ele prezentau preponderent filme americane. Influența Hollywoodului asupra vecinilor din sudul Americii părea incontestabilă.

Cu toate acestea, datorită încurajării de către Ibermedia a coproducțiilor și a sprijinului din partea festivalurilor de film, cele mai puternice țări producătoare din America Latină au obținut părți importante ale propriilor piețe de exploatare a filmelor. În 2018, cele mai mari cote le reveneau Braziliei (în jur de 15 procente), Peru-ului (13 procente) și Mexicului (9 procente). Toate celelalte țări au căzut sub 10 procente. După ultima parte a anilor 1990, tot mai multe filme din statele Americii Latine au fost distribuite în afara granițelor, mai ales în Spania, iar unele dintre ele au primit atenție critică internațională grație proiecțiilor din festivaluri și din cinematografele de artă.

## INDIA: PRODUCȚIA DE MASĂ ȘI CINEMAUL DE ARTĂ

Spre deosebire de America Latină, India nu a avut nevoie de investiții americane sau europene. Cinematografia sa era a cincea cea mai mare industrie a țării și principala formă de cultură populară. Datorită controlului ferm al guvernului asupra importurilor, produsele locale au controlat piața. India a devenit cea mai prolifică industrie națională de film a lumii, cu mai mult de 800 de lungmetraje lansate anual în anii 1980 și peste 1 000 în anii 2000. Numărul de spectatori a fost constant cel mai mare din lume, înregistrându-se în jur de cinci miliarde de bilete vândute în ultima parte a anilor 1980 și la începutul anilor 1990.

Producția de film a rămas aceeași afacere haotică și riscantă, o formă cunoscută de industrie încă din anii imediat ulteriori celui de-Al Doilea Război Mondial. Distribuitorii, exploatanții și starurile au controlat tranzacțiile, iar realizarea de filme a continuat să fie o practică folosită pentru a spăla bani pe piața neagră. Piața internațională a filmelor indiene s-a expandat, acestea atrăgând publicul din Rusia, Golful Persic și Indonezia. În interiorul țării, starurile de film au fost votate în parlament și chiar au devenit șefi de stat.

Limba oficială era hindi, o situație care a întețit tendința filmelor „all-India“ din Mumbai (cum a ajuns să se numească Bombay, de la un punct încolo). În anii 1970 realizarea de filme în alte limbi a proliferat. Pe lângă „Bollywood“, spectatorii au început să facă trimiteri și la „Tollywood“ (care desemna filmele produse în limba telugu) și la „Kollywood“ (filmele în limba tamilă). Până în 1980, statele federale din India, Tamil Nadu, Andhra Pradesh și Kerala, ajunseseră să producă fiecare mai mult de o sută de filme pe an. În afara operelor originale vorbite în limbi locale, unele filme au avut parte de *remake*-uri cu staruri regionale. Madras, centrul sudic al producției cinematografice, a atras proiecte din toate părțile Indiei, devenind cel mai prolific oraș al lumii activ în domeniul cinematografic.

Succesul industriei a avut loc pe fundalul tulburărilor sociale. În anii 1970, India a desfășurat un război pe granița cu Pakistanul. Au urmat trei decenii de revolte, asasinate, atacuri cu bombă și atacuri teroriste. În Punjab, Assam, Sikkim și alte regiuni, guvernul a intrat în conflict cu diverse facțiuni etnice și politice. Multe dintre cele mai pline de dinamism filme indiene ale perioadei păstrează urmele unei țări aflate într-o stare de sănătate politică precară.

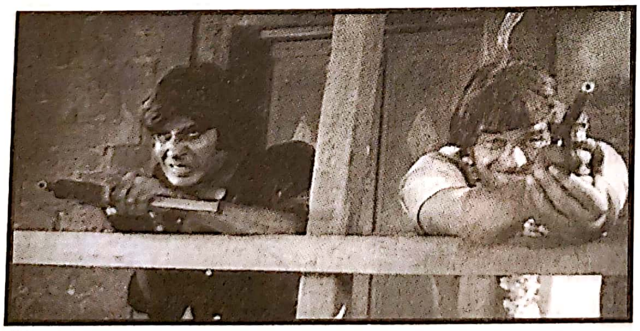
De-a lungul anilor 1970, au început să se manifeste noi tendințe în filmul popular. Influențați de westernurile americane și europene și de filmele de arte marțiale din Asia de Est, regizorii de limbă hindi au început să încorporeze mai multă violență și erotism în narațiunile lor. Protagoniștii romantici idealizați ai anilor 1950, interpretați de Raj Kapoor, Nargis și de alte staruri neprihănite, au cunoscut concurența unora mai neciopliți și mai pragmatici, mulți dintre ei practicanți ai kung fu-ului.

Înalt și robust, tânărul Amitabh Bachchan a reprezentat prototipul noului tip de erou, iar *Lege și răzbunare/ Sholay* (1975, Ramesh Sippy) a devenit filmul central al erei. Bachchan îl joacă pe unul dintre aventurierii angajați pentru a dezlănțui răzbunarea asupra liderului unei bande de nelegiuiți. *Lege și răzbunare* a redus numărul de secvențe muzicale, înlocuindu-le cu schimburi de focuri, urmăriri și acțiune plină de suspans (**fig. 26.24**). În acest fel, a îmbinat tradiția filmelor despre nelegiuiți (*dacoit*) cu cea a westernului spaghetti, creând ceea ce avea să devină cunoscut sub denumirea de „western curry". *Lege și răzbunare* a orientat industria spre un tip de dramă mai dură.

## Alternative la filmele *mainstream*

Competiția acerbă din industrie, bazată pe filmele *masala*, care combinau elemente romantice, acțiune, melodramă și numere muzicale, nu a lăsat loc apariției unor filme mai experimentale. În două momente distincte guvernul a încercat să încurajeze alte tipuri de cinema.

**Un „cinema paralel"** La finalul anilor 1960, guvernul a încurajat Film Finance Corporation (Corporația de Finanțare a Filmelor) să-și reorienteze sprijinul dinspre producțiile comerciale spre demersurile cu bugete mici, ancorate în tradiția cinematografului de artă. Aceste filme au ajuns cunoscute drept Cinemaul Paralel. Când *Bhuvan Shome*, al lui Mrinal Sen (1969, vezi *Cinematograful politic în Lumea a Treia*, din Capitolul 23), a avut succes la public, instituția a oferit credite și altor proiecte similare. În plus, guvernele unor state federale i-au ajutat pe cineaștii care realizau filme cu bugete mici. De exemplu, guvernul comunist din Kerala a încurajat filmele politice. A luat naștere, de asemenea, o cultură a filmului „de calitate" datorită noilor festivaluri de film și proiecțiilor organizate de Arhiva Națională de Film din Pune.



26.24. *Lege și răzbunare*: Bachchan (stânga) și partenerul lui curajos îi țin la distanță pe banditii care îi terorizează pe locuitorii dintr-un orășel.

Deși multe filme ale Cinemaului Paralel au fost realizate în limba hindi, acestea evitau spectacolele și muzica flamboaiantă a Bollywoodului. Multe dintre ele includeau un comentariu social, fiind influențate de realismul umanist al lui Satyajit Ray, de neorealismul italian și de noile valuri din Europa. Alți regizori ai mișcării au dezvoltat o critică politică în filmele lor. În *Interviul/ Interview* (1971), al lui Mrinal Sen, protagonistul care își caută un loc de muncă e jucat chiar de un șomer. *Calcutta '71* (1972) îmbină cinci povești despre sărăcie desprinse din ultimii patruzeci de ani ai istoriei orașului. Sen a experimentat prin apelarea la interpretări stilizate ale actorilor, la reflexivitatea de tip brechtian (vezi *Brecht și modernismul politic*, din Capitolul 23), la adresarea directă spre spectatori și la alte tactici ale modernismului politic.

La fel de autoreflexiv a fost ultimul film al lui Ritwik Ghatak, *Rațiune, raționament și o poveste/ Jukti, Takko Aar Gappo* (1974). În această operă incoerentă și disjunctivă pionierul veteran al filmului politic interpretează un intelectual alcoolic care e ucis de revoluționarii tineri. Shyam Benegal a contribuit la orientarea politică a Cinemaului Paralel cu *Sămânța/ Ankur* (1974), o dramă socială despre un tânăr moșier care îi exploatează pe servitorul lui și pe soția acestuia. *Vârtejul/ Manthan* (1976), al lui Benegal, povestea unei cooperative de lactate din mediul rural, a fost finanțat direct de 50 de mii de membri ai cooperativelor din India.

Nu toate filmele Cinemaului Paralel au accentuat comentarii politice. Deși atât Kumar Shahani, cât și Mani Kaul au studiat cu Ghatak, niciunul nu a îmbrățișat critica radicală. După ce a lucrat ca asistent pentru Robert Bresson, Shahani a realizat *Oglinda iluziei/ Maya darpan* (1972), despre o femeie aristocrată care visează să evadeze din conacul în ruine de la țară al tatălui ei. Mani Kaul, care de asemenea îl admira pe Bresson, a realizat un film rarefiat și disjunctiv, *Pâinea unei zile/ Uski Roti* (1970). Un studiu eliptic despre câteva ore din viața unei sătence oprimate de soțul ei insensibil, minimalismul filmului, interpretările lipsite de inflexiuni și cadrele lungi și „goale" l-au transformat în unul dintre cele mai experimentale filme realizate vreodată în India (**fig. 26.25**).

Refuzând formula cinematografului popular, noile filme s-au confruntat cu probleme multiple. Cenzorii i-au strâns cu ușa pe mulți regizori. Mai mult, Film Finance Corporation (FFC) a eșuat în încercarea de a crea o rețea de distribuție și de săli de cinema. Nu existau cinematografe care să prezinte constant producțiile Cinemaului Paralel, iar multe dintre filme nu au reușit să-și ramburseze creditele. O investigație oficială în cadrul FFC demarată în 1975 a stipulat că multe dintre filmele Cinemaului Paralel nu ar fi trebuit să fie finanțate. Comisia a indicat, de asemenea, că în viitor toate filmele sponsorizate de instituție trebuia să aibă potențial comercial.

Tot în 1975, lumea politică indiană a fost zdruncinată de anunțul că realegerea Indirei Gandhi în fruntea statului fusese invalidată din cauza unor nereguli din campania electorală. Aceasta a decretat imediat starea de urgență la nivel național și a dispus arestarea în masă a criticilor ei, inclusiv a aproape tuturor liderilor partidelor de opoziție. Starea de urgență a durat până în 1977, când Gandhi a fost surclasată în alegeri de opoziția non-comunistă. Dar alegerile din 1980 au readus-o la putere. În 1984 a fost asasinată, ceea ce a condus la valuri ample de revolte.

În timpul stării de urgență, problemele Cinemaului Paralel cu cenzura și cu finanțatorii s-au accentuat. Disidența politică era descurajată, iar filmele controversate trimise cenzorilor spre aprobare pur și simplu se evaporau. Statul, culegând profituri din taxele de proiecție ridicate și din monopolul exercitat asupra importului de filme, favoriza industria filmelor comerciale. După alegerile din 1977 însă, o explozie de cinema critic din punct de vedere politic a izbucnit în Bengal. Shyam Benegal a ajuns să fie identificat cu amestecul de critică socială și elemente de divertisment. *Actrița/ Bhumika* (1977) are în prim-plan o actriță de film din anii 1940, iar *Obsesia/ Junoon* (1978), finanțat de starul său Shashi Kapoor, a avut un mare succes comercial.

**26.25.** În *Pâinea unei zile*, eroina ne e introdusă într-o manieră îndrăzneață prin opacitate, fiindu-ne prezentată cu spatele, înfășurată într-o eșarfă și blocând accesul vizual la fetița căreia îi oferă un fruct.

**Dincolo de Cinemaul Paralel** În 1980, guvernul a încercat din nou să dezvolte o direcție alternativă la divertismentul de masă. FFC a fost restructurată sub denumirea National Film Development Corporation (Societatea pentru Dezvoltarea Filmului Național – NFDC). Instituția a sponsorizat competiții de scenarii, a promovat filmele indiene în afara țării, a oferit credite și a încheiat parteneriate de cofinanțare. În primul deceniu de existență, NFDC a sprijinit peste 200 de proiecte. NFDC avea capacitatea să-și asume asemenea riscuri datorită puterilor sale monopoliste: era autorizată să importe filme străine, stocuri de peliculă virgină și echipamente și să distribuie filme străine pe suport video. Costurile erau, de asemenea, rambursate prin participarea NFDC la coproducții internaționale precum *Gandhi* (1984).

Sub auspiciile patronajului guvernamental, s-a afirmat o nouă generație de regizori, majoritatea pregătiți la academia națională de film din Pune. Unii au continuat să realizeze filme în tradiția umanistă a lui Ray. Aparna Sen a fost comparată cu Ray datorită filmului ei de limbă engleză, *Aleea Chowringhee nr. 36/ 36 Chowringhee Lane* (1981). Asha Dutta, singura femeie care a studiat imaginea de film la Institutul de Film din Pune, a regizat *Povestea mea/ Meri Kahani* (1984), o poveste în egală măsură dramatică și comică despre tineretul rătăcit. Exemplar a fost și filmul lui Adoor Gopalakrishnan, *Cursa de șoareci/ Elippathayam* (1981), care apelează la dispozitive simbolice ce amintesc de cinemaul de artă pentru a arăta ignoranța unui bărbat față de schimbările sociale (**fig. 26.26**).

Mai aventuroasă a fost opera lui Ketan Mehta, care a preluat tehnici de stilizare din teatrul popular și din filmele sonore timpurii realizate în Bombay. *Jocul vieții/ Bhavni Bhava* (1980) utilizează un narator familiar din drama populară și oferă publicului finaluri alternative. *Condiment iute/ Mirch Masala* (1987) al lui

Mehta îmbină genuri muzicale populare, iar *Hiralal, eroul/ Hero Hiralal* (1988) satirizează industria de film.

Regizorii veterani și-au regăsit forțele datorită politicii NFDC. Ray, Sen și Benegal au obținut finanțări din partea NFDC în anii 1980. Shahani, care nu mai realizase niciun film în ultimii 12 ani, a reintrat în producție cu *Valul/ Tarang* (1984), un studiu de trei ore despre burghezia industrială, și a continuat cu *Comuna/ Kasba* (1991), o disecție de factură cehoviană asupra unei familii de la țară. *Comuna* se baza în mare măsură pe staruri, unul dintre numeroasele semne că cinemaul de artă indian încerca să se reinventeze după principii mai *mainstream*. Această tendință generală de a îmbina drama serioasă cu atracțiile divertismentului de masă a ajuns să fie cunoscută sub denumirea de „cinema de mijloc" – despre care un raport național stipula că „stimulează gândirea, dar e totuși viabil din punct de vedere comercial".*

## Coproducții și televiziune prin satelit

Eforturile de promovare a cinemaului de calitate au avut rezultate mai curând modeste. O altă cale spre diversitate au oferit-o coproducțiile străine, care veneau la pachet cu posibilități pentru export. Regizorii favoriți ai festivalurilor colaborau cu companiile europene și americane: de exemplu, Channel 4 din Marea Britanie a participat la finanțarea lui *Comuna* și a filmului *Salaam Bombay!* (1988, Mira Nair). Nair, o cineastă educată la Harvard, a devenit cunoscută pe plan internațional datorită următorului ei film, *Mississippi Masala* (1991), despre o femeie indiană care se îndrăgostește de un bărbat afro-american. Nair a realizat apoi controversatul *Kama Sutra: o poveste de iubire/ Kama Sutra: A Tale of Love* (1996) și *Nuntă în vremea musonului/ Monsoon Wedding* (2001), care s-a bucurat de un mare succes festivalier. În acest punct al carierei sale, Nair devenise cea mai faimoasă cineastă din India după Satyajit Ray.

**26.26.** Fratele și sora îi fac o vizită șobolanului capturat de ei, nefiind conștienți că refuzul bărbatului de a se schimba îi va atrage captivitatea. (*Cursa de șoareci*)

Unul dintre cele mai controversate filme din anii 1990 a fost o altă coproducție cu Channel 4. *Regina banditilor/ Bandit Queen* (1994), al lui Shekhar Kapur, biciuiește sistemul de caste, abuzurile asupra femeilor și brutalitatea poliției. Bazat pe povestea reală a lui Phoolan Devi, o femeie dintr-o castă inferioară care a fost vândută ca mireasă copil și apoi violată de un grup format din bărbați dintr-o castă superioară și din polițiști, filmul arată cum ajunge aceasta să se alăture unei bande de răufăcători și să se răzbune pe agresorii ei. Alegerea lui Devi, în 1996, în parlamentul țării a fost atribuită de mulți comentatori celebrității filmului. Precum Nair, Shekhar Kapur a devenit un cineast transnațional, regizând mai târziu producția britanică *Elizabeth* (1998).

Kapur a primit critici pentru că senzaționalizase *Regina banditilor* în moduri stereotipe, dar acesta a insistat că doar prin intermediul formulelor populare se putea ajunge la un cinema de critică socială. „În India nu există salvare în afara cinemaului comercial."** Aceeași cale a urmat-o și Mani Ratnam, un cineast de limbă tamilă care a cunoscut un mare succes cu *Eroul/ Nayakan* (1987), o adaptare a filmului *Nașul/ The Godfather*. Ratnam a realizat apoi hitul încă foarte iubit *Dragostea nu poate muri/ Dil Se...* (1998), care include numere de dans uimitoare desfășurate pe un tren aflat în mișcare.

*Bombay* (1995), al lui Ratnam, e mai ambițios la nivel tematic prin denunțarea conflictelor religioase sângeroase din prima parte a anilor 1990. Un jurnalist hindus se căsătorește cu o femeie musulmană, iar cuplul și copiii lor sunt împinși în mijlocul unei revolte anti-musulmane. Cartierele din Mumbai au fost reconstituite spectaculos într-un studio din Madras (actualul Chennai). Secvențele de rebeliune dobândesc o forță viscerală, camerele filmează din mână și în fugă pe străzi, iar copiii privesc cum oamenii mari sunt blocați în mașinile lor și ard de vii. Deși a fost interzis în câteva state, *Bombay* s-a dovedit un succes financiar datorită actualității temei abordate, a interpretării starurilor, a muzicii antrenante și poate a finalului său izbăvitor, care sugerează că ar fi posibilă o coexistență pașnică între religii.

---

* „Film: Spotlight on Growth", *Digital Dawn: The Metamorphosis Begins: FICCI-KPMG Indian Media and Entertainment Industry Report 2012* (New Delhi: FICCI, 2012), p. 66.

** În Yves Thorval, *The Cinemas of India (1896–2000)* (Delhi: Macmillan, 2000), p. 199.

O altă producție a oferit o mărturie atentă asupra anilor de violență politică. Filmul de limbă tamilă *Teroristul/ Theeviravaathi: The Terrorist* (1998), al lui Santosh Sivan, are în centru o femeie care se alătură unei conspirații de asasinat (situație inspirată în mod clar de asasinarea în 1991 a fostului prim-ministru Rajiv Gandhi). Pe măsură ce planul conspirativ avansează, aceasta descoperă importanța vieții umane. Sivan nu s-a autoiluzionat că filmul ar putea atrage un public larg. „Nu am vrut să îl construim ca un pachet masala.“*

În afara lumii filmelor de festival, cele mai importante schimbări au fost generate de demersurile guvernului de a deschide economia. O criză financiară din 1991 a forțat India să se împrumute de la Fondul Monetar Internațional. La schimb, guvernul a fost obligat să liberalizeze economia prin încurajarea competiției, a investițiilor străine și a consumerismului. Unul dintre rezultatele acestei noi politici a fost proliferarea explozivă a televiziunilor private care emiteau prin satelit.

Majoritatea gospodăriilor se bazau pe aparate de radio pentru divertisment. Cântecele care promovau filmele noi erau difuzate la radio cu luni înainte de lansarea acestora în cinematografe. Televiziunea a oferit o nouă modalitate de promovare a filmelor, iar pentru că majoritatea posturilor aveau nevoie de un flux constant de filme, producătorii au beneficiat de o sursă nouă de încasări ulterioare distribuției în săli.

Precum în alte țări, răspândirea televiziunii a afectat într-o primă fază mersul la cinema. În 1991 au fost vândute 4,7 miliarde de bilete de cinema; în 2001 s-au vândut doar 2,8 miliarde de bilete. Producătorii s-au străduit să crească valorile de producție ale filmelor la un nivel de neatins pentru programele de televiziune. Ramoji Film City din Hyderabad, capitala filmului de limbă tamilă, punea la dispoziția producătorilor studiouri care reconstituiau străzi europene, un terminal de aeroport și un simulacru de Turn Eiffel. Deoarece televiziunea era o competitoare importantă pentru atragerea spectatorilor din clasa de mijloc, exploatanții au fost obligați să-și facă cinematografele mai atrăgătoare, alăturându-se tendinței mondiale de construire de multiplexuri. Într-un timp destul de scurt, spectatorii au început să se întoarcă în sălile de cinema.

## Cinematograful popular se schimbă odată cu vremurile

Din fericire pentru producătorii locali, filmele americane nu au avut o tracțiune mare pe piață. În 1992, guvernul a sistat monopolul deținut de NFDC asupra importului de filme și pentru prima dată au apărut pe ecrane filme americane recente, deseori dublate în limba hindi. Succesul lui *Jurassic Park* în 1994 și al lui *Titanic* în 1998 a convins Hollywoodul să lanseze în India și alte *blockbustere*. Totuși, spectatorii au rămas fideli produselor naționale. *Jurassic Park* nu a reușit să depășească un alt film al anului 1994, spumoasa comedie melodramatică *Cine sunt eu pentru tine?/ Hum Aapke Hain Koun…!* (**fig. color 26.26**). Pe parcursul deceniilor următoare, importurile străine nu au reușit să acapareze mai mult de 11 procente din vânzările de bilete anuale.

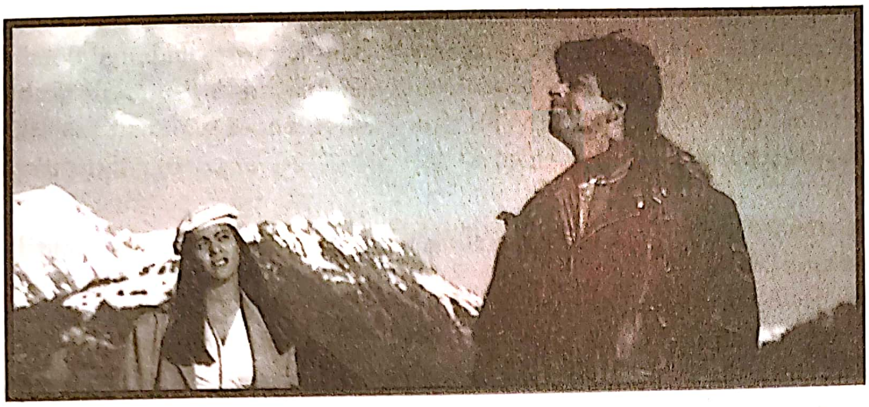
Majoritatea celor un miliard de cetățeni ai Indiei trăiau în sărăcie, de multe ori cu un dolar pe zi. Cinematograful era principala lor formă de divertisment și își doreau filme convenționale. În consecință, majoritatea celor mai de succes filme ofereau combinația familiară de staruri superbe, locuri pitorești, elemente de melodramă, comedie, acțiune și muzică. Filmele au continuat să fie foarte lungi – uneori durau în jur de trei ore –, dedicând o jumătate de oră sau chiar mai mult secvențelor muzicale. Producțiile includeau locații străine pitorești. Filmul de enorm succes *Dragoste cu scântei/ Dilwale Dulhania Le Jayenge* (1995) prezintă procesul de îndrăgostire a unui cuplu aflat în Europa, înainte ca femeia să se întoarcă în India pentru o căsătorie aranjată (**fig. 26.27**).

În 2000 guvernul a conferit sectorului cinematografic statutul de industrie recunoscută. Această acțiune le-a permis producătorilor să acceadă la fonduri din afara surselor uzuale de finanțare, care erau limitate și dubioase. Creditele acordate de bănci au încurajat formarea unei mentalități de tip *blockbuster*, care a făcut ca cinematografele să vândă în fiecare an în jur de trei miliarde de bilete. Per total, încasările au crescut datorită scumpirii biletelor pe piața multiplexurilor.

*Blockbusterele* indiene urmau tacticile omoloagelor lor hollywoodiene. Pe măsură ce bugetele au crescut și lansarea filmelor noi a fost programată în perioadele de

---

* În *Catalogue for 23rd Hong Kong Film Festival* (Hong Kong: Urban Council, 1999), p. 55.



**26.27.** În *Dragoste cu scântei*, cuplul face drumeții prin munții din Europa. Bărbatul, jucat de Shah Rukh Khan, era, la acel moment, cel mai mare star masculin al Indiei.

vacanță, o singură săptămână din parcursul în săli al unei producții putea atrage peste o jumătate din încasările sale totale. Filmele s-au bazat tot mai mult pe plasarea și comercializarea de produse. *Baahubali: Începutul/ Baahubali: The Beginning* (2015) a început să fie promovat cu un an înaintea lansării prin intermediul unor videoclipuri postate pe internet, prin *teasere* postate pe rețelele sociale și prin achiziționarea de spațiu publicitar în cadrul convențiilor organizate de fanii din întreaga Indie. *Sequel*-ul era promovat și mai masiv.

Atât la nivelul formei, cât și al stilului, cineaștii indieni au tras în permanență cu coada ochiului spre Hollywood. Întocmai precum în anii 1940 și 1950, filmele bollywoodiene s-au inspirat din musicalurile americane (vezi *Tradiția populistă a lui Raj Kapoor*, din Capitolul 18). *Acces aleator/ Ra.One* (2011) imită francizele cu supereroi, incluzând accidente de mașină și un antagonist robot croit după asemănarea Terminatorului (**fig. 26.28**). Multe filme s-au bazat pe filmări în stilul camerei libere, pe un montaj rapid, pe ralantiuri, *voice-over*-uri și unghiuri subiective.

Cineaștii au injectat sărituri în timp și reflexivitate în propriile opere. În *Pictează-mă în culorile primăverii/ Rang De Basanti* (2006), al lui Rakeysh Omprakash Mehra, câțiva elevi de liceu leneși joacă într-un film despre tineri rebeli din timpul domniei imperiale britanice. Pe măsură ce își studiază rolurile, actorii devin tot mai radicalizați și lansează un atac împotriva corupției guvernului. Tinerii moderni sunt intercalați printre revoluționarii originali, interpretați de aceiași actori și filmați în culori stilizate. Cu ajutorul ecranului divizat, liderii mișcărilor ajung să se cunoască peste timp (**fig. color 26.27**).

Narațiunea-rețea, de tipul celei europene și americane analizate deja anterior (vezi *Grade de separare*, din Capitolul 25), s-a manifestat, la rândul ei. *Tinerii/ Yuva* (2004), al lui Mani Ratnam, prezintă un accident în trafic care schimbă soarta a trei tineri. Debutând cu prezentarea bombardamentelor din 1993 din Bombay, *Vinerea neagră/ Black Friday* (2004), al lui Anurag Kashyap, utilizează o construcție complexă de flashbackuri pentru a trasa legăturile dintre atacatori. În punctul său culminant, filmul arată că revoltele anti-musulmane din 1992–1993 i-au împins pe teroriști să se răzbune pe hinduși. Tema din *Vinerea neagră* – răzbunarea care generează un ciclu fără sfârșit de răzbunări – e încapsulată într-un citat din Gandhi: „Sacrificarea unui ochi pentru un alt ochi ar face întreaga lume să orbească."

Faraj Khan, cea mai cunoscută cineastă din Mumbai, și-a demonstrat capacitatea de a actualiza formula în moduri mai dulcege. Debutul ei, *Eu sunt/*

**26.28.** Secvențele de lupte din *Baahubali: Începutul* trec de la ralanti la viteza normală de redare într-o manieră similară cu cea din *300: Eroii de la Termopile* (2006).

*Main Hoon Na* (2004), e o comedie dramatică despre viața de liceu umbrită de un complot terorist. Filmul trece de la secvențe de luptă la unele de comedie burlescă și la numere de dans inspirate de videoclipurile MTV, unul dintre ele fiind filmat într-un singur cadru cu ajutorul unui Steadicam rotitor. O secvență de dans din timpul petrecerii de absolvire aruncă laolaltă mai multe stiluri muzicale – twist, jitterbug, mișcări de bop și chiar și unele de șimi. Adăugând stilului său șlefuit o notă artizanală, *Eu sunt* se încheie cu o secvență autodezaprobatoare *low tech* intercalată printre creditele de final (**fig. 26.29**).

Khan a continuat să lucreze în tradiția mixului masala în *Dragoste în oglindă/ Om Shanti Om* (2007), o poveste extravagantă despre dragoste și oroare într-un studio de filmare. Filmul ei realizat în maniera unui desen animat *Misiunea: Un an nou fericit!/ Happy New Year* (2014) prezintă un grup de bărbați care încearcă să dea o spargere formând un ansamblu de dans destul de neprofesionist. De parcă ar da o replică umorului grosier hollywoodian, narațiunea include un hoț predispus să vomite pe nepusă masă și un spărgător de seifuri supraponderal care poartă pe cap o șapcă cu eticheta STUD (ARMĂSAR). Spectatorii i-au apreciat prosteala, *La mulți ani!* fiind unul dintre cele mai de succes filme indiene ale anului pe piața internă și încasând o sumă fără precedent, 15 milioane de dolari, din distribuția în afara granițelor.

Alți regizori populari au vizat un ton mai unitar decât oferta clasică bollywoodiană. Aceștia au redus numărul de interludii comice și de numere de cântece și dans. Noile melodii trebuiau incluse în filme, dar ele puteau apărea într-un club sau într-o secvență de montaj realizată în manieră americană.

Latura mai întunecată a Hollywoodului și-a găsit ecou în filmele sumbre cu crime urbane. *Adevăr/ Satya* (1998) a lansat un ciclu de producții cu savoare noir, care a inclus *Companie/ Company* (2002) și *56 până în prezent/ Ab Tak Chhappan* (2004). *Jaful perfect/ Kaante* (2002) s-a inspirat din *Suspecți de serviciu/ The Usual Suspects* și *Câinii sălbatici/ Reservoir Dogs*. *Omkara* (2006) relua povestea din *Othello*, plasând-o în lumea subterană. Filmul în două părți de o durată ieșită din comun *Bandele din Wasseypur/ Gangs of Wasseypur* (2012) trecea de la anii 1940 la anii 2000, urmărind modul în care ascensiunea familiilor de bandiți s-a împletit cu luptele muncitorilor și cu corupția politică.

În afara *mainstreamului*, mai multe filme au amintit de umanismul silențios al lui Ray și Mrinal Sen, concentrându-se asupra unor conflicte domestice și a unor probleme sociale. *Pagina 3/ Page 3* (2005), al lui Madhur Bhandarkar, un expozeu despre jurnalismul de scandal în rândul elitei media, e un exemplu de „cinema de mijloc". Un practicant important al acestui tip de filme a fost Rituparno Ghosh, un regizor bengalez care lucra în spiritul intimist al lui Satyajit Ray. Poveștile lui despre profesioniști stresați și despre bătrâni aparținând claselor superioare aflate în declin sunt drame de interior, pivotând între conversații unu-la-unu și revelații ale durerii din trecut și ale oportunităților ratate. În *Stăpâna casei/ Bariwali* (2000), o femeie vârstnică necăsătorită își închiriază casa pentru o filmare și se îndrăgostește de regizor, care îi amintește de bărbatul cu care și-ar fi dorit să se mărite. *Festivalul/ Utsab* (2000) prezintă o reuniune de familie care mocnește de tensiuni multă vreme suprimate. În *Pelerina de ploaie/ Raincoat* (2004), un bărbat fără loc de muncă încearcă să pornească o afacere, își întâlnește o iubire veche și ambii încep să-și rememoreze trecutul comun.

Ghosh a apelat la vedete importante și la cântece, deși ca muzică de fundal mai curând decât sub forma unui spectacol de senzație. Opera lui timpurie folosea formatul 1:33 și își punea în scenă acțiunea la o distanță remarcabilă de aparatul de filmat în planuri

DIRECTED BY
FARAH KHAN

**26.29.** Secvența finală de dans din *Eu sunt*, în care membrii distribuției și ai echipei de filmare etalează credite de final realizate, în mod deliberat, într-o manieră amatoricească.

largi statice, amintind de cinemaul de artă al anilor 1990. Când a trecut la ecranul lat anamorfic, acesta s-a bazat mai mult pe cadre apropiate și pe montaj, permițând secvențelor să se desfășoare în decoruri luminate elegant. Ghosh s-a jucat cu memoria și cu fantezia în maniera regizorilor europeni. O secvență din *Ultimul Lear/ The Last Lear* (2007) amintește de Fellini prin modul în care folosește un moment de pantomimă fantomatică derulată în spatele actorului îmbătrânit (jucat de Amitabh Bachchan din *Lege și răzbunare*) în timp ce își rememorează anii petrecuți într-o trupă de circ (**fig. color 26.28**). Ghosh a murit în 2013, dar un „cinema de mijloc“ modest a continuat să existe, cel mai vizibil exponent al său fiind drama exportată în multe locuri ale lumii *Prânz la pachet/ Dabba* (2013).

## Cinematografia indiană pe scena globală

DVD-ul a devenit tot mai important, nu doar în India, ci și în diaspora. În 2000, mai mult de 20 de milioane de indieni trăiau în afara granițelor. Sute de mii dintre ei lucrau în domeniile medicinei, cercetării și tehnologiei informatice. În Europa, Marea Britanie și SUA acest grup prosper și educat a creat o cultură hibridă, iar filmele indiene diseminate pe video s-au strecurat fără probleme în interiorul ei. Filmele au început să spună povești despre persoanele „NRI“ (indienii nerezidenți) care trăiau în capitale occidentale. *Trăiește clipa/ Kal Ho Naa Ho* (2003) are în centru o tânără indiancă ce locuiește în New York și combină rivalitatea romantică și o boală fatală cu numere de dans pe ritmuri de hip-hop. *New York* (2009) prezintă un NRI care descoperă că prietenul lui a fost torturat în închisoarea Guantanamo în urma atacurilor din 11 septembrie.

În prima parte a anilor 2000, o treime a veniturilor industriei provenea din afara țării. Filmele indiene au devenit obiecte de cult în rândul tinerilor vestici și au atras ocazional un public mai larg. *Lagaan: A fost odată în India/ Lagaan: Once Upon a Time in India* (2001) a încasat două milioane de dolari în Europa și America de Nord și a fost nominalizat la premiile Oscar. În anii 2010, filmele indiene au fost tot mai des distribuite în cinematografele americane și britanice, datorită dedicării lanțului de săli AMC, ai cărui proprietari erau chinezi. *Baahubali 2: Finalul/ Baahubali 2: The Conclusion* (2017), lansat pe 4 000 de ecrane din întreaga lume, a încasat 20 de milioane de dolari în distribuția sa americană. *Dangal* (2015), cel mai de succes film indian al acelui an, s-a bucurat de succes în cinematografele din China.

Disparitățile fundamentale ale cinematografiei indiene au continuat să existe. În ciuda numărului imens de filme noi, doar 15% dintre ele se pare că și-au recuperat investiția. Publicul local a rămas cel mai mare al lumii, fiind vândute în jur de două miliarde de bilete anual în deceniul 2010. Încasările totale de *box office*, care s-au stabilizat în jurul sumei de 1,5 miliarde de dolari, au făcut ca India să fie una dintre cele mai mari piețe. Dar ar fi putut fi și mai mare dacă costul biletelor, în medie de 80 de cenți, nu ar fi fost printre cele mai reduse din lume. Veniturile din încasări ale Indiei erau depășite doar de Franța, Marea Britanie, Japonia și de alte câteva țări mai mici.

India se clasa pe locul al treilea în lume ca număr de ecrane, după China și SUA/Canada, însă înregistra un deficit la acest nivel raportat la totalul imens al populației. Deși au fost construite multiplexuri în malluri, majoritatea celor 12 000 de ecrane ale țării erau dispersate în cinematografe mici din mediul rural și în palate ale filmelor cavernoase și degradate. Unul dintre puținele semne de modernizare în aceste locații a fost instalarea de sisteme digitale ieftine, care au înlocuit proiecția analogică.

Între timp, cineaștii au mers mai departe. Aproape 2 000 de filme au fost produse în fiecare an în ultima parte a deceniului 2010. Cinematografia indiană nu părea în pericol de a-și pierde identitatea. Părea probabil că va rămâne orientată cu încăpățânare spre gusturile populare. Chiar și atunci când asimila influențe din afara țării, aceasta rămânea adânc înrădăcinată în tradiția locală.

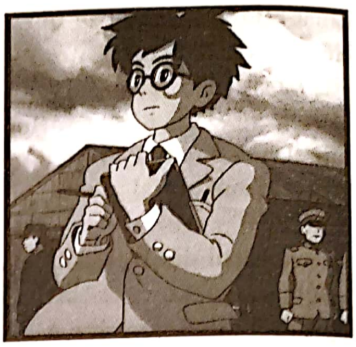
Majoritatea filmelor produse în Africa, America Latină, Orientul Mijlociu și India păreau marginale în comerțul cinematografic internațional. Acesta era determinat de Hollywood, care obținea mai mult de jumătate din încasările cinematografelor din întreaga lume. Însă cineaștii din aceste regiuni și-au înfruntat problemele într-un mod creativ.

Țările protejate de competiția hollywoodiană precum Nigeria, India și Iran și-au menținut o producție viguroasă. Alte state au urmat opțiuni strategice. Și-au creat un cadru pentru a atrage investiții străine și producții în deplasare. Au încurajat un cinema popular local cu asistența guvernului și a investițiilor străine. Acestea puteau să realizeze coproducții cu țările vecine sau cu Europa și Statele Unite. Și puteau să strecoare filme în festivalurile internaționale, unde puteau fi cumpărate de distribuitori internaționali. Au existat chiar semne că regizorii tineri s-au raportat la filmele de gen ca la o cale spre o distribuție mai amplă. Regizorul marocan al filmului *Un monstru din legende/ Achoura* (2018) a fost influențat de filmele horror americane din anii 1980, fiind decis să se îndepărteze de realismul social „așteptat de toată lumea de la un film arab.“*

Cineaștii din majoritatea acestor locuri s-au confruntat cu numeroase obstacole – bani puțini, deseori lipsa energiei electrice și a apei, regimuri politice opresive și instabile –, ceea ce face cu atât mai remarcabil că au avut o activitate susținută. Situația s-a înrăutățit din cauza izbucnirii epidemiei de coronavirus în 2020, care amenința să devasteze lumea în curs de dezvoltare. Multe state au suferit de pe urma lipsei de instrumente adecvate pentru testare și tratament. Argentina și alte economii șubrede s-au aflat pe marginea colapsului. Unele guverne au profitat de criză pentru a adopta politici dure. Autoritățile indiene i-au blamat pe cetățenii musulmani pentru creșterea numărului de infecții, iar liderii din Turcia și din Brazilia au respins existența unei epidemii, considerând-o un scenariu fantezist sau o înșelătorie. Industriile de film continentale și subcontinentale, lucrând constant în pierdere, s-au confruntat cu ani de noi probleme – un motiv suplimentar de a admira realizările din ultimii 50 de ani ale cineaștilor din aceste părți ale lumii.

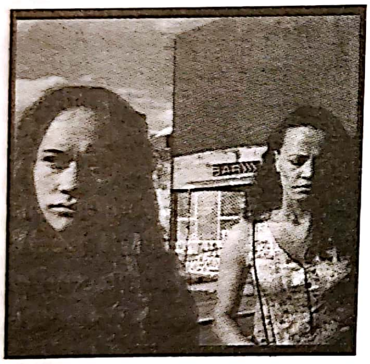
---

* Talal Selhami, citat în Melanie Goodfellow, „Why Arab and African indie filmmakers are embracing genre cinema“, *Screen Daily* (11 decembrie 2019), https://www.screendaily.com/news/why-arab-and-african-indie-filmmakers-are-embracing-genre-cinema/5145554.article.



## CAPITOLUL 27

# CINEMATOGRAFII ÎN PLINĂ ASCENSIUNE: ASIA PACIFICĂ ȘI OCEANIA DUPĂ 1970



La sfârșitul secolului XX, mai mulți comentatori au început să vorbească despre zorii unui „secol al Pacificului". Sintagma se referea la acele țări din Asia de Est – Japonia, Taiwan, Singapore și Coreea de Sud – ale căror economii s-au bucurat de o creștere explozivă odată cu anii 1960. Ea includea și insulele, mai mari și mai mici, din nordul Oceanului Pacific, ca Filipine și Malaezia, precum și pe cele din zona sudică, în special Australia și Noua Zeelandă. Anterior, o parte dintre aceste țări fuseseră considerate „națiuni în curs de dezvoltare", dar multe dintre ele au început să ocupe în această perioadă roluri importante în politica mondială. În scurt timp, lista a ajuns să includă și China continentală, care în anii 2010 a devenit cea mai puternică prezență din Asia.

Creșterea în importanță a acestor țări s-a oglindit și în cinematografiile lor naționale. Filmele japoneze fuseseră distribuite în Europa și America de Nord încă din anii 1950, dar, pentru mai multe decenii, alte cinematografii din zona Pacificului au rămas practic invizibile, chiar și pentru criticii profesioniști de film. Puțini vestici aveau cunoștințe despre filmele din Hong Kong înainte ca Bruce Lee să explodeze pe ecranele lumii la începutul anilor 1970. Care cetățean american obișnuit mai văzuse un film australian înainte de *Mad Max 2: Războinicul Șoselelor/ Mad Max 2: The Road Warrior* (1981), unul taiwanez înainte de *Ospățul de nuntă/ Hsi yen* (1993) sau un film din China continentală înainte de *Eroul/ Ying xiong* (2002)? Filme precum acestea le-au indicat criticilor și istoricilor existența unor tradiții vaste care până atunci trecuseră neobservate în afara regiunilor lor de proveniență.

Toate aceste țări erau foarte diferite unele de celelalte, dar cineaștii lor s-au confruntat cu probleme similare. Ei trebuiau să realizeze filme care să atragă audiențele locale în proporții cât mai mari. Deși era necesar ca filmele americane să fie lăsate să intre pe aceste piețe, pentru că publicul voia să le vadă, accesul lor trebuia controlat în așa fel încât să nu ajungă să domine *box office*-ul local. Mai mult, producătorii sperau să-și exporte filmele atât în multiplexurile străine, cât și în cinematografele internaționale de artă.

Țările din zona Pacificului prezintă, așadar, acea combinație de strategii pe care am mai văzut-o și în alte locuri. Unii cineaști au încercat să dezvolte un cinema popular care să se adreseze publicului local și să concureze cu oferta Hollywoodului sau, la un nivel mai restrâns, pur și simplu să ofere forme de divertisment cu o amprentă locală. Alții s-au orientat către circuitul festivalurilor internaționale. În ambele cazuri au apărut „cinematografii noi“ și „cinematografii tinere“. Fiecare dintre direcții oferea șansa unei distribuții internaționale, atât pentru filmele de gen – de arte marțiale sau horror –, cât și pentru cele de artă destinate unor cinematografe specializate și difuzării prin cablu sau prin servicii de *streaming*, precum și pentru filmele „de autor“ care anunțau o generație nouă de regizori cu viziuni proaspete. Multe dintre aceste strategii puteau obține finanțare prin intermediul coproducțiilor, care au devenit tot maides întâlnite în regiunea Pacificului.

În linii mari, fiecare dintre țările pe care le discutăm a avut momentul său de glorie, o perioadă în care și-a consolidat un renume în cadrul festivalurilor de film sau a obținut atenția publicului de peste hotare. Pentru Australia, anii de glorie au fost 1970–1980, în timp ce cinematografia taiwaneză a devenit foarte cunoscută puțin mai târziu. În anumite cazuri, mai multe cinematografii naționale au înflorit în același timp, cel mai impresionant exemplu fiind trioul din anii 1980 de „noi valuri“ din China, Taiwan și Hong Kong. În alte zone, schimbările majore nu s-au bucurat de aceeași sincronizare. Atunci când, în anii 1990, industria de film din Hong Kong a decăzut, a crescut cea a Coreei de Sud. În vreme ce, în anii 2000 și 2010, s-a domolit avântul Japoniei, a început să strălucească tot mai intens cinematografia chineză.

Pentru toate aceste țări, perioada de după 1970 a fost martora unor evoluții extraordinare. Până și în anii 2010, cinematografiile din această regiune au continuat să schimbe istoria filmului în moduri surprinzătoare și pline de viață.

## AUSTRALIA ȘI NOUA ZEELANDĂ

Australia și Noua Zeelandă s-au putut afirma pe scena internațională datorită subvențiilor guvernamentale asemănătoare celor practicate în cinematografiile din vestul Europei. Ambele au fost capabile să genereze, pentru un timp, un „cinema nou“, destinat circuitului festivalier. În plus, au reușit să aibă succes și în rândul publicului larg. Pe măsură ce filmele locale s-au remarcat în străinătate, mai mulți regizori au fost curtați de Hollywood. După sfârșitul anilor 1990, în ambele țări s-au pus, de asemenea, bazele unor importante sisteme de producție și postproducție, industriile lor ajungând să depindă financiar de filmele de la Hollywood realizate acolo.

### Australia

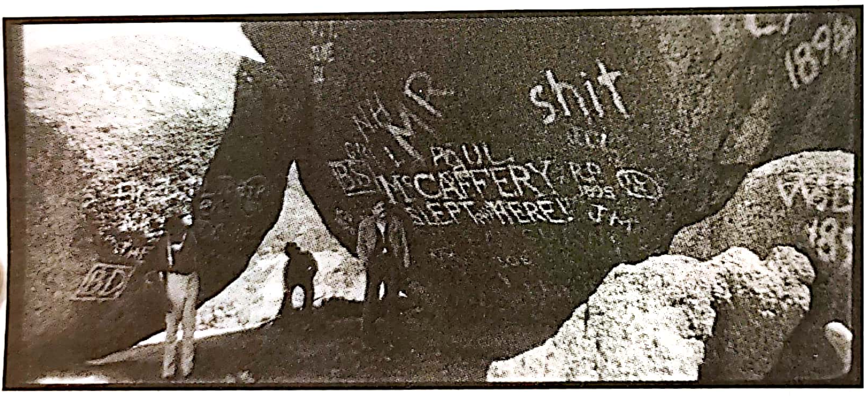
Producția australiană ajunsese la un nivel scăzut în anii 1950 și la începutul anilor 1960. Unul dintre primele indicii că cinematografia locală ar fi putut realiza din nou filme viabile din punct de vedere comercial a fost succesul popular al lungmetrajului *Un italian în Australia/ They're a Weird Mob* (1966), o comedie cu buget redus despre un muncitor imigrant realizată de Michael Powell, care fusese forțat să lucreze în televiziune după scandalul iscat de *Ochiul care ucide/ Peeping Tom* (vezi *Succesul internațional al filmului de artă*, din Capitolul 17).

Artele s-au bucurat de un sprijin fără precedent odată cu finanțările oferite de stat, care căutau să întrețină un sentiment al identității naționale. În anii 1970, guvernul liberal a înființat Australian Film Development Corporation (Corporația pentru Dezvoltarea Filmului Australian), care a finanțat *Aventurile lui Barry McKenzie/ The Adventures of Barry McKenzie* (1972, Bruce Beresford), *Mașini mortale/ The Cars That Ate Paris* (1974, Peter Weir), precum și alte filme ale unor regizori care aveau să formeze în curând un nou val. În 1972, noul guvern laburist a întețit aceste eforturi, înlocuind Corporația pentru Dezvoltarea Filmului Australian cu o altă instituție, Australian Film Commission (Comisia Filmului Australian – AFC). AFC a contribuit la finanțarea a aproximativ 50 de lungmetraje în primii săi cinci ani de existență. A fost înființată, totodată, și Australian Film, Television and Radio School (Școala Australiană de Film, Televiziune și Radio).

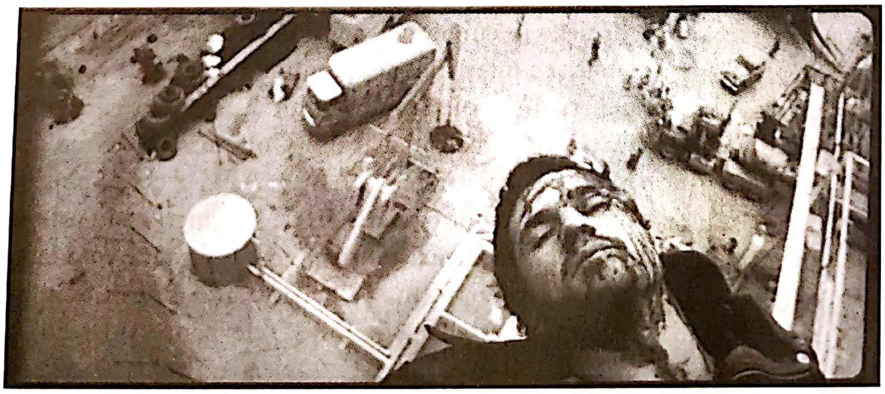
**Noul Cinema Australian** Televiziunea ajunsese în Australia din 1956, deturnând publicul dinspre sălile de cinema, dar formând și o generație de tineri regizori care își doreau să realizeze filme. Criticii australieni ai anilor 1970 au preferat filmele unor autori precum Bergman, Buñuel și regizorii Noului Val Francez. Combinația dintre sprijinul guvernamental și interesul pentru cinematograful de artă european i-a propulsat pe regizorii australieni în atenția publicului internațional de elită. Marele succes a venit cu *Picnic la Hanging Rock/ Picnic at Hanging Rock* (1975), al lui Peter Weir, a cărui poveste plasată în 1900 prezintă dispariția misterioasă a unor eleve în timpul unei excursii. Filmul se derulează într-un ritm lent și construiește o atmosferă intensă prin intermediul unor locații reale, al unei muzici obsedante și al unei imagini luminoase (**fig. color 27.1**).

Noul Cinema Australian s-a definit în principal prin filme istorice. *Gustul înțelepciunii/ The Getting of Wisdom* (1977), al lui Bruce Beresford, era plasat într-o școală victoriană de fete, în timp ce *Breaker Morant* (1980) descria o curte marțială din timpul Războiului Burilor. Filmul lui Weir, *Gallipoli* (1981), era o dramă despre Primul Război Mondial, iar în *Un an de cumpănă/ The Year of Living Dangerously* (1982) cineastul prezenta înlăturarea lui Sukarno de la putere în Indonezia. Unul dintre puținele filme istorice dedicate suferințelor aborigenilor, *Cântul lui Jimmie Blacksmith/ The Chant of Jimmie Blacksmith* (1978, Fred Schepisi), avea în prim-plan un tânăr de culoare care se străduiește să reușească într-o lume a albilor, fiind împins la rebeliune criminală (**fig. 27.1**). Pentru studiul ei feminist din *Cariera mea strălucitoare/ My Brilliant Career* (1979), Gillian Armstrong alegea epoca victoriană, iar *Frontul știrilor/ Newsfront* (1978), al lui Philip Noyce, le aducea un omagiu regizorilor de buletine de știri din anii 1930. Într-un tipar care avea să devină unul obișnuit în deceniile următoare, Armstrong, Noyce și alți regizori importanți au fost ademeniți de către Hollywood, fie pe termen lung, fie pentru proiecte punctuale.

Pe lângă filmele de prestigiu, industria australiană a înregistrat mai multe succese populare pe plan internațional. În mod independent de finanțarea guvernamentală, mica companie de producție Kennedy-Miller a realizat o pereche de *road-movie*-uri violente, unul plasat în prezent, *Mad Max* (1979), și al doilea, *Mad Max II: Războinicul șoselelor/ Mad Max II* (1981), într-o lume postapocaliptică. Producătorul și regizorul George Miller, influențat de westernurile spaghetti ale lui Sergio Leone și de Noul Hollywood, a populat o pustietate sălbatică din Australia cu războinici punk (**fig. 27.2**). Ceva mai târziu, *Crocodilul Dundee/ Crocodile Dundee* (1986), o comedie simplă de acțiune



**27.1.** Eroul și tovarășii lui descoperă un loc sacru acoperit de graffitiuri lăsate de turiștii albi (*Cântul lui Jimmie Blacksmith*).



**27.2.** Într-un cadru amintind de planurile largi ale lui Spielberg și De Palma, *Războinicul șoselelor* folosește o foarte îndrăzneață compoziție în adâncime pentru a-l arăta pe Max rănit și catapultat în tabăra asediată.

în care juca starul australian Paul Hogan, a devenit un succes surprinzător în întreaga lume.

Succesul deopotrivă al filmelor de artă și al celor populare a conturat o industrie concentrată pe mai multe investiții în străinătate, pe coproducții și pe export. *Mad Max: Cupola Tunetului/ Mad Max Beyond Thunderdome* (1985) a fost finanțat de Warner Bros., în timp ce *Crocodilul Dundee II/ Crocodile Dundee II* (1988) a fost susținut de Paramount. Până la sfârșitul anilor 1980, cinematografia australiană făcuse intens mutarea către o industrie care opera internațional, depinzând adesea de vedete străine precum Meryl Streep, care a jucat în filmul lui Fred Schepisi, *Un țipăt în noapte/ A Cry in the Dark* (1988).

În 1988, agenția guvernamentală de sprijin redenumită Film Finance Corporation (Corporația de Finanțare a Filmului – FFC) a condiționat finanțarea filmelor de viabilitatea lor comercială, în special pentru piața internațională a cinematografelor de artă. Au urmat în scurt timp o serie de triumfuri care păreau să reînvie epoca de aur a anilor 1970 și de la începutul anilor 1980. În 1992, primul lungmetraj al lui Baz Luhrmann, *Dansuri de societate/ Strictly Ballroom*, a devenit un succes internațional. La fel ca în cazul filmelor britanice, comediile excentrice s-au dovedit adesea atractive pentru publicul străin. Atât *Vis împlinit/ Muriel's Wedding* (**fig. 27.3**), cât și *Priscilla, regina deșertului/ Priscilla, Queen of the Desert* au ajuns în topul zece al producțiilor naționale din anul 1994 și s-au bucurat, în același timp, și de popularitate în afara țării. Succesul filmelor *Babe – Cel mai curajos porc din lume/ Babe* (1995, Chris Noonan) și *Strălucire/ Shine* (1996) părea să confirme prosperitatea producției naționale. *Babe* era totuși finanțat în întregime din bani americani, iar *Strălucire* era o coproducție între Australia și Marea Britanie.

**27.3.** Interpretarea însuflețită a actriței Toni Collette în rolul protagonistei obsedate de căsătorie a făcut din *Vis împlinit* un mare succes și a ajutat-o pe actriță să obțină roluri la Hollywood.

În 1996 a venit la putere o coaliție conservatoare, iar în anul următor finanțarea FFC a fost diminuată. Producțiile australiene de mic buget le făceau o competiție din ce în ce mai mare producțiilor independente americane. Niciun film local nu s-a ridicat la nivelul succesului *Strălucirii*, iar eșecul costisitor pe care l-a reprezentat *Oscar și Lucinda/ Oscar and Lucinda* (1997, Gillian Armstrong) a făcut ca subvențiile guvernamentale mai consistente să pară nejustificate. *Noile aventuri ale lui Babe în oraș/ Babe: Pig in the City* (1998, George Miller), produs de Kennedy-Miller, dar finanțat de Universal, a fost o dezamăgire și mai mare. Producția locală s-a prăbușit, atrăgând doar 4% din încasările cinematografelor australiene.

**Demersuri străine și naționale** În 2008, principalele agenții guvernamentale pentru finanțarea filmelor au fost consolidate sub denumirea de Screen Australia, iar reducerile de taxe, atât pentru filmele străine, cât și pentru cele locale au fost majorate la 40%. În urma acestui stimulent generos, industria a putut atrage și mai multe producții străine, în special de la Hollywood, care să vină să filmeze și să-și realizeze postproducția în Australia. Dotările destinate producției de filme au devenit comparabile cu cele ale Hollywoodului. Studiourile Village Roadshow au găzduit producția unor filme ca *Power Rangers: Filmul/ Mighty Morphin Power Rangers: The Movie* (1995), *Peter Pan* (2003), *Alien: Pactul/ Alien: Covenant* (2017) și *Thor: Ragnarok* (2017). La mijlocul anului 1998, 20th Century Fox, deținută de fostul cetățean australian Rupert Murdoch, a deschis Fox Studios Australia la Sydney. Aici s-a relocat compania de efecte speciale Animal Logic, care s-a transformat rapid într-un furnizor de talie mondială în materie de efecte și animație. Porțiuni din seriile *Matrix* și *Războiul stelelor* au fost filmate la Fox Studios, la fel și *Misiune: Imposibilă II/ Mission: Impossible II* (2000), *Wolverine/ The Wolverine* (2013) și *Fără armă în linia întâi/ Hacksaw Ridge* (2016). În anii 2000, industria cinematografică australiană a ajuns să ofere complexe uriașe de studiouri și acces la un personal experimentat și vorbitor de limba engleză.

Afluxul de producții americane a făcut ca regizorii australieni de succes să-și dea seama că pot beneficia în continuare de finanțare americană și rămânând acasă. *Orașul întunecat/ Dark City* (1998), de exemplu, a fost coprodus de New Line Cinema și de compania regizorului Alex Proyas. Baz Luhrmann a decis și el să rămână în țară și să filmeze la Fox coproducțiile australiano-americane *Romeo și Julieta/ Romeo + Juliet* (1996), *Moulin Rouge!* (2001) și *Marele Gatsby/ The Great Gatsby* (2013). George Miller a realizat filmul de animație *Happy Feet – Mumble cel mai tare dansator/ Happy Feet* (2006) la Animal Logic, dar a fost finanțat de Warner Bros., cum s-a întâmplat și cu succesul său ulterior, *Mad Max: Drumul furiei/ Mad Max: Fury Road* (2015).

Majoritatea producției locale nu a avut însă la fel de mult succes. În 2004, cele 15 filme australiene lansate în acel an au obținut doar 1,3% din încasările totale ale cinematografelor. În 2007, un număr aproape de două ori mai mare de filme locale au reușit să obțină doar 4% din încasări.

Confruntându-se cu astfel de perspective sumbre, mulți actori australieni au continuat să emigreze în SUA sau în Marea Britanie. Toni Collette, Nicole Kidman, Cate Blanchett, Hugh Jackman, Heath Ledger, Geoffrey Rush, Naomi Watts și alții și-au găsit succesul în afara țării. Cu producția națională pe moarte, revenirea unor staruri celebre putea crește potențialul anumitor proiecte. Kidman s-a întors acasă pentru a juca în *Moulin Rouge!* și din nou pentru *Australia* (2008), al lui Luhrmann, film promovat ca primul *blockbuster* autohton. Blanchett și Hugo Weaving au făcut echipă pentru *Ia-o de la capăt!/ Little Fish* (2005), o dramă sumbră despre efectele dependenței de heroină asupra unei familii. Guy Pearce a jucat în mai multe filme australiene, inclusiv în westernul violent al lui John Hillcoat, *Propunerea/ The Proposition* (2005). Participarea vedetelor în astfel de proiecte a ajutat ca acestea să fie lansate în întreaga lume.

Producția locală a continuat să existe la un nivel modest, chiar și fără acest ajutor. În loc să caute succesul prin filme de artă, așa cum o făcuseră cineaștii din anii 1970 și 1980, generația mai tânără de regizori australieni a realizat, de obicei, filme în genuri populare cu buget redus, cu sau fără actori cunoscuți. Unii dintre ei au reușit, în fiecare an, să se remarce și să obțină o distribuție internațională. *Antena/ The Dish* (2000), o comedie discretă și excentrică despre rolul jucat de un mic radiotelescop din vestul țării la aselenizarea pe Lună din 1969, a avut un succes moderat în străinătate. La fel s-a întâmplat și cu *Kenny* (2006), un *mockumentar* despre un instalator voios. Două filme de groază care au dat lovitura au fost *Traseul morții/ Wolf Creek* (2005, Greg McLean), în care un psihopat urmărește și atacă trei excursioniști, și *Omul negru/ The Babadook* (2014), al lui Jennifer Kent, despre o creatură supranaturală care-i bântuie pe o mamă și un copil. Kent a continuat cu *Coșmarul privighetorii/ The Nightingale* (2018), un film istoric despre opresiunea femeilor și a aborigenilor tasmanieni.

**Subiecte indigene** Anii 2000 și 2010 au venit cu o mișcare lentă spre integrarea în industrie a mai multor actori, mai multor subiecte și, într-un final, mai multor regizori de origine indigenă. În 2006, Rolf de Heer și Peter Djigirr au realizat *Zece canoe/ Ten Canoes*, prima producție vorbită integral în limbi aborigene. Filmul îi urmărește pe membrii unui trib aflați în căutarea de materiale pentru a construi canoe, iar, prin intermediul unor flashbackuri, un bătrân îi oferă unui tânăr sfaturi cu privire la gelozia sexuală, povestindu-i mai multe întâmplări, inclusiv un episod care implică un vraci (**fig. color 27.2**). Folosindu-se de tradiții și de peisaje specifice Australiei, precum și de actori neprofesioniști, *Zece canoe* a câștigat premii la Cannes și în cadrul altor festivaluri, având un succes internațional moderat.

Regizorul de origine indigenă Ivan Sen a primit laude pentru debutul său parțial autobiografic, *Sub nori/ Beneath Clouds* (2002), produs de divizia indigenă a Comisiei Australiene de Film. El nu a reușit să găsească destui indigeni calificați pentru a forma o întreagă echipă de filmare, însă producția a inclus mai multe persoane aborigene. După câteva documentare pe subiecte indigene, Sen a realizat *Toomelah* (2011), o poveste tristă despre viața aborigenilor văzută prin ochii unui băiat de zece ani.

Warwick Thornton, un cineast indigen format inițial ca director de imagine, a trecut la regie cu *Samson și Dalila/ Samson & Delilah* (2009), care prezenta, fără menajamente, problemele unui cuplu tânăr cu drogurile și cu exploatarea. Părăsirea satului lor indigen în direcția orașului le creează probleme și mai grave (**fig. color 27.3**), dar Thornton le oferă celor doi un discret final fericit pentru a descuraja lipsa de speranță în rândul adolescenților aborigeni. *Samson și Dalila* a câștigat la Cannes un premiu pentru cel mai bun debut.

De asemenea, Sen și Thornton au distribuit persoane aborigene și în roluri importante din filme de gen. Sen a realizat *Drumul misterelor/ Mystery Road* (2013) și continuarea sa, *Goldstone* (2016), ambele având în centru un detectiv indigen care se confruntă cu prejudecăți rasiale. Thornton și-a plasat westernul *Țară iubită/ Sweet Country* (2017) în anii 1920, la frontiera Teritoriului de Nord, filmul abordând nedreptățile istorice comise împotriva aborigenilor.

În ciuda acestor succese, țara a rămas puternic dependentă de găzduirea producției și postproducției pentru filmele străine. De-a lungul anilor 2000 și 2010, Australia s-a confruntat cu mari dificultăți. Dată fiind dominația hollywoodiană, filmele produse pe plan local au atras de obicei mai puțin de 5% din întreaga piață națională.

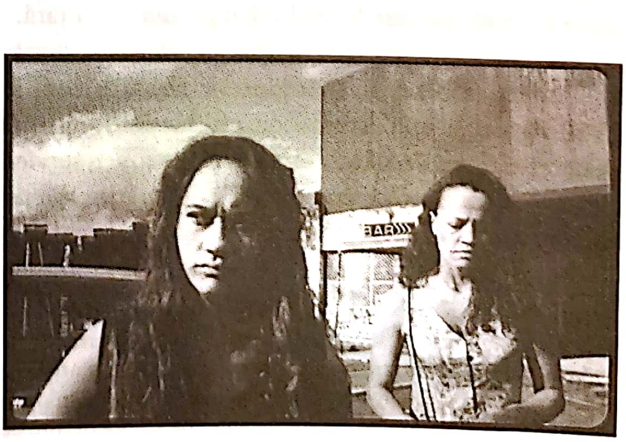
## Noua Zeelandă

Noua Zeelandă a urmat o cale similară, deși mai scurtă, spre o producție cinematografică națională. Încă de la începutul erei mute existase în regiune o producție sporadică de filme, dar o cinematografie organizată nu s-a coagulat decât în anii 1970. Primul film de lungmetraj realizat de o echipă de filmare originară în întregime din Noua Zeelandă a fost *Câinii adormiți/ Sleeping Dogs* (1977), al lui Roger Donaldson, iar în 1978, guvernul a înființat The New Zealand Film Commission (Comisia de Film din Noua Zeelandă) pentru a sprijini filmele în faza de preproducție și pentru a le ajuta să atragă investiții private. Până în anii 1980, s-au pus bazele unei producții limitate cantitativ și fluctuante, incluzând *Ngati* (1988), primul lungmetraj realizat de un regizor maori, Barry Barclay.

Pentru că populația Noii Zeelande cuprindea în anii 1980 doar aproximativ trei milioane de persoane, filmele au fost nevoite să-și găsească piețe de export. La fel ca în Australia, publicul cinematografelor de artă din străinătate reprezenta cea mai bună oportunitate pentru regizori. Dacă un film reușea să obțină recunoașterea în afara țării, regizorul său era, cel mai probabil, ademenit să lucreze în străinătate. *Navigatorul: O odisee medievală/ The Navigator: A Medieval Odyssey* (1988), realizat de Vincent Ward, cu o poveste care își transporta personajele din Anglia medievală într-un oraș din Australia contemporană, a fost distribuit în mai multe țări, iar Ward și-a continuat cariera realizând coproducții internaționale. După ce *Câinii adormiți* și *Pași spre paradis/ Smash Palace* (1981), realizate de Donaldson, au dat avânt unui „Nou Cinema Neozeelandez“, acesta a plecat la Hollywood. Drama realizată de Geoff Murphy despre istoria poporului maori, *Utu* (1983), și fantezia sa moralizatoare, *Pământul tăcut/ The Quiet Earth* (1985), au fost distribuite cu succes în afara Australiei, așa că și el s-a mutat în Statele Unite.

Jane Campion și-a regizat primul lungmetraj, *Sweetie* (1989), în Australia. Prezentând în paralel două surori cu probleme psihice, filmul explora granițele dintre nebunie și sănătate mintală, precum și dintre cinematograful de artă și melodramă. *Un înger la masa mea/ An Angel at My Table* (1990), realizat inițial pentru televiziunea din Noua Zeelandă, adapta operele autobiografice ale poetei Janet Frame. Remontat ulterior într-un lungmetraj de cinema, filmul a atras publicul internațional de filme de artă prin interpretările subtile ale actorilor, descriind lupta eroinei împotriva etichetei de nebună ce îi era aplicată de societate. Campion folosește multe cadre apropiate pentru a accentua josnica existență de zi cu zi a lui Frame, punctând secvențele prin peisaje uluitoare care sugerează viziunea lirică a acesteia (**fig. color 27.4**). Campion a ajuns apoi să lucreze la nivel internațional, realizând *Pianul/ The Piano* (1993) în Noua Zeelandă, dar cu finanțare franceză și cu două vedete americane, Holly Hunter și Harvey Keitel, alături de neozeelandezul Sam Neill. Ulterior, Campion a lucrat în mod predominant în Australia.

La mijlocul anilor 1990, numărul spectatorilor de film din Noua Zeelandă s-a dublat datorită răspândirii cinematografelor de tip multiplex. Pe lângă sprijinul care venea de la producătorii din sectorul privat, Comisia de Film din Noua Zeelandă susținea realizarea a patru filme pe an. În anul 1994, filmul lui Lee Tamahori, *Cândva au fost războinici/ Once Were Warriors*, a fost cel mai de succes film neozeelandez de la *box office*-ul local. Povestea sa despre violența domestică dintr-o familie maori din mediul urban care aparține clasei muncitoare reflecta elemente de viață locală, dar s-a dovedit de interes și pentru publicul internațional (**fig. 27.4**). Tamahori a plecat ulterior la Hollywood, unde a regizat filme polițiste și un film din seria James Bond (*007 – Să nu mori azi/ Die Another Day*, 2002).



**27.4.** Mama și fiica maori rezistă în fața tuturor greutăților în *Cândva au fost războinici.*

**Peter Jackson și efectele *Stăpânului inelelor*** Regizorul de filme *schlock-horror*[*] Peter Jackson a pătruns în lumea filmului de artă cu *Creaturi cerești/ Heavenly Creatures* (1994), o descriere stilizată a vieților a două adolescente și a fanteziilor lor criminale. Deși angajat de Hollywood, Jackson, cum s-a întâmplat și cu Luhrmann în Australia, a ales să rămână acasă și să realizeze la Wellington *Un om și trei fantome/ The Frighteners* (1996) pentru compania Universal. Ulterior, Jackson a făcut furori la nivel mondial adaptând *Stăpânul inelelor*, al lui J.R.R. Tolkien, într-o serie de trei lungmetraje (2001–2003). Filmarea și postproducția au fost realizate în Noua Zeelandă, pompând în economia națională o mare parte a celor 330 de milioane de dolari din producția filmelor.

Succesul lui Jackson a încurajat guvernul să crească sprijinul pentru Comisia de Film din Noua Zeelandă. Un rezultat imediat a fost succesul local și internațional realizat de Niki Caro, *Stăpâna balenelor/ Whale Rider* (2002; **fig. color 27.5**), despre o fetiță maori curajoasă. Unii dintre regizorii plecați în străinătate au revenit în Noua Zeelandă, cei mai importanți fiind Vincent Ward (*Regina râului/ River Queen*, 2005) și Roger Donaldson, al cărui film *Cel mai rapid motor din lume/ The World's Fastest Indian* (2005) a devansat *Cândva au fost războinici* în clasamentul celor mai de succes filme neozeelandeze pe plan local. După *Stăpânul inelelor/ The Lord of the Rings*, producțiile de anvergură de peste hotare au început să fie atrase de peisajele spectaculoase din Noua Zeelandă și de forța locală de muncă performantă. Pentru a concura cu stimulentele guvernamentale oferite de Australia, în 2003 Noua Zeelandă a instituit programul Large Budget Screen Production Grant (Subvenția pentru producții audiovizuale de buget mare), care asigura o rambursare de 12,5% din sumele totale pe care le cheltuie o producție în țară.

Jackson a investit o parte din profiturile realizate în urma succesului trilogiei în construirea, la Wellington, a unui studio de producție de ultimă generație. Complexul oferea platouri de sunet, servicii de efecte speciale și o companie de postproducție destinată proiectelor mici și mari, locale și internaționale. Weta Digital a devenit una dintre cele mai importante companii de efecte speciale digitale din lume odată cu epopeea 3D a lui James Cameron, *Avatar* (2009), și cu franciza *Planeta maimuțelor/ Planet of the Apes* (2011, 2014 și 2017), precum și cu filmele semnate de Jackson însuși, *King Kong* (2005) și trilogia *Hobbitul/ The Hobbit* (2012, 2013, și 2014). Acest succes a generat o revizuire a programului guvernamental pentru sprijinul în producție, oferind acum subvenții pentru marile producții filmate, dar și postproduse în Noua Zeelandă.

Puțini dintre regizorii veterani ai anilor 1980 și 1990 care au revenit din Statele Unite și-au revitalizat carierele în filmul de artă. Producția locală a rămas una restrânsă, totalizând în majoritatea anilor mai puțin de zece filme pe an. Așa cum s-a întâmplat și în Australia, regizorii mai tineri au realizat filme de gen cu buget redus, sperând ca ele să fie distribuite în afara țării.

Cel mai de succes dintre acești cineaști a fost Taika Waititi. Scurtmetrajul lui *Două mașini, o noapte/ Two Cars, One Night* (2002) a fost nominalizat la Premiile Oscar, iar primul său lungmetraj, *Vultur îndrăgostit de rechin/ Eagle vs. Shark* (2007), a fost lansat în câteva cinematografe americane. Cel de-al doilea lungmetraj al său, filmul autobiografic *Băiatul/ Boy* (2010), a depășit *Cel mai rapid motor din lume* la *box office*-ul neozeelandez, devenind filmul local cu cele mai mari încasări din toate timpurile și câștigând mai multe premii la nivel național, printre care unul pentru Waititi, ca actor în rol secundar. Alături de starul de comedie Jemaine Clement, Waititi a jucat și a coregizat *Tribulațiile unor vampiri moderni/ What We Do in the Shadows* (2014), un *mockumentar* despre trei vampiri nemuritori care împart o casă în Wellington. Diferențele dintre generațiile de vampiri contribuie la crearea unor situații amuzante, ca atunci când „tânărul" *hipster* Deacon, în vârstă de 183 de ani, stă la taclale cu Peter, în vârstă de 8 000 de ani, care seamănă spectaculos de mult cu Nosferatu (**fig. color 27.6**).

Waititi, care e pe jumătate maori, a pătruns în industria americană de film scriind prima variantă a scenariului filmului *Vaiana/ Moana* (2016), produs de Disney. Deși acea versiune a fost abandonată, Disney l-a angajat să regizeze proiectul Marvel *Thor: Ragnarok* (2017). Parcursul lui Waititi e tipic pentru modul în care mulți regizori independenți au fost angajați de Hollywood să lucreze la *blockbustere* (vezi *Anii 1990: Marile companii intră în joc*, din Capitolul 28). Însă astfel de oportunități aveau să le fie oferite doar câtorva cineaști. Cinematografia neozeelandeză a rămas dependentă de sprijinul guvernului și de serviciile pe care țara le asigura pentru producția și postproducția proiectelor străine.

---

[*] Termenul de *schlock-horror* denumește anumite filme horror de serie B realizate cu un buget extrem de mic și apreciate de public mai ales prin prisma caracterului lor rudimentar sau stângaci, uneori în mod voit. Ele au adesea un efect comic sau absurd. În ciuda semnificației termenului de *schlock* (ieftin, de calitate inferioară, de duzină), termenul nu este neapărat unul depreciativ, ci se bucură de o conotație a filmului cult. (n.t.)

## NOILE CINEMATOGRAFII DIN ASIA DE EST

În 1975, din cele aproximativ 4 000 de filme de lungmetraj realizate la nivel mondial, aproximativ o cincime proveneau din regiunea Asia-Pacific. Deși cele mai multe dintre ele erau produse în Japonia, și alte țări contribuiau, într-o proporție surprinzătoare, la atingerea acestei marje. Malaezia, de exemplu, și-a dezvoltat o industrie cinematografică remarcabilă cu ajutorul sprijinului guvernamental. În mod similar, cinematografia indoneziană a beneficiat de o legislație protecționistă, care a permis companiilor să producă în medie 70 de filme anual, multe dintre ele aparținând unui gen specific de horror, cu „femei-șarpe". Producția din majoritatea acestor țări a scăzut la mijlocul anilor 1980, atunci când *boom*-ul casetelor video a decimat audiențele din cinematografele asiatice. Dar, în anii lor de glorie, ele au produs numeroase filme importante, precum *Amintiri/ Doea Tanda Mata*, regizat de Teguh Karya (Indonezia, 1986).

Fiecare dintre țările mai mici producătoare de filme depindea de piața locală, de regulă controlată de lanțuri de cinematografe puternice. În mai multe state, guvernele naționale au sprijinit cinematografia contribuind la subvenționarea producțiilor, iar acest proces s-a consolidat pe măsură ce în anii 1990 și 2000 au fost construite cinematografele de tip multiplex. În întreaga regiune, apariția sistemului de săli multiplex a ajutat industriile cinematografice locale să se stabilizeze. Prețurile mai mari ale biletelor de intrare au atras pe piețele asiatice mai multe firme americane și au făcut ca producția și exploatarea locale să devină mai atractive pentru investitori.

În Malaezia, de pildă, investițiile în producția cinematografică au crescut de la 15 milioane de dolari, în 1999, la peste 60 de milioane de dolari, în 2003, perioadă în care vânzările de bilete aproape s-au dublat. În majoritatea țărilor din regiunea Pacificului, studiourile hollywoodiene au finanțat construcția de multiplexuri, producțiile naționale și filmările în locații ale producțiilor americane. În anii 2010, pe măsură ce proiecția digitală se răspândea și facilita proliferarea 3D-ului, toate aceste țări au înregistrat creșteri însemnate ale numărului de spectatori.

Producătorii au căutat să-și exporte filmele peste hotare. Calea prestigioasă către export a fost cea pe care o oferea circuitul festivalier, inclusiv cinematografiile cu producții mai reduse reușind să vândă din când în când câte un film de artă pe plan internațional, așa cum s-a întâmplat cu *Mirosul de papaya verde/ Mui du du xanh* (1993, Vietnam), cu *Nu sunt tâmpit/ Xiaohai bu ben* (2002, Singapore), cu *Dulcea viață a unei mașini de spălat/ Mei li de xi yi ji* (2004, Malaezia), cu *Opera Jawa* (2006, Indonezia) și cu *Ilo Ilo* (2013, Singapore). Pentru publicul din regiune, majoritatea țărilor au realizat filme de arte marțiale; unul dintre cele mai mari succese internaționale a fost *Raidul/ The Raid: Redemption* (2011, Malaezia). Până și Vietnamul, condus de un guvern comunist și producând doar 10–15 lungmetraje pe an, și-a încercat mâna cu un film spectacular de acțiune, *Rebelul/ Dòng máu anh hùng* (2007), care a avut un buget uriaș de trei milioane de dolari. Un alt gen care a călătorit cu succes în întreaga lume a fost horrorul. Filmul japonez *Avertizarea/ Ringu* (1998) a oferit un model de producție cu buget redus, dar cu aspect sofisticat, pe care cineaștii din Coreea de Sud, din Thailanda, din Malaezia și din Filipine l-au emulat în următoarele două decenii.

Forța de muncă și poveștile pot migra ușor și în afara granițelor. Popularitatea starurilor japoneze și sud-coreene a făcut ca acestea să devină opțiuni atractive pentru regizorii din Hong Kong și din China. Romanul polițist japonez *Devotamentul suspectului X* a fost ecranizat atât în Japonia, cât și în Coreea de Sud și în China continentală.

În 2018, Asia Pacifică furniza aproximativ 36% din totalul filmelor de lungmetraj din lume. Câteva dintre ele au devenit *blockbustere* de succes internațional: *Monstrul/ Gwoemul* (Coreea de Sud, 2006) a încasat mai bine de 100 de milioane de dolari în întreaga lume; *Tigru și dragon/ Wo hu cang long* (Taiwan/Hong Kong, 2000) a avut încasări mai mari de 200 de milioane de dolari; și, mai presus de toate, animațiile lui Hayao Miyazaki, precum *Călătoria lui Chihiro/ Sen to Chihiro no kamikakushi* (2001). Alte filme care au rulat în afara regiunii au avut un succes moderat în cinematografele de artă, în festivalurile specializate și în distribuția video. În tot acest timp, cinematografele din regiune au reușit să atragă mai mult de 2,5 miliarde de spectatori. Mărimea publicului potențial a încurajat formarea Film ASEAN, o asociație care coordonează coproducții între cele zece țări membre ale sale.

## Thailanda

Situația Thailandei ilustrează atât problemele, cât și potențialul pe care le au țările mici producătoare de filme. Populația thailandeză s-a alăturat fervorii revoluționare ce a urmat anilor 1960 atunci când, în 1973, demonstrațiile studențești au reușit să răstoarne guvernul militar al țării și au inițiat o scurtă perioadă de democrație. Anii de luptă i-au apropiat pe mulți intelectuali de cinema, iar restricționarea importului de filme a favorizat o creștere a numărului de spectatori pentru producțiile locale. În anii ulteriori celui de-Al Doilea Război Mondial, majoritatea filmelor erau realizate pe peliculă de 16 mm, dar acum industria își putea permite să treacă la producția pe 35 mm. Acest avans a fost încurajat de filmele realizate de prințul Chantreechalerm, unul dintre membrii familiei regale interesați de cinema. *Dr. Karn/ Khao Chue Karn* (1973) a inițiat o nouă eră a criticii sociale, iar *Hotelul Angel/ Thep Thida Rong Raem* (1974), care prezenta cum comerțul sexual le transforma pe femei în sclave, includea și imagini de la demonstrațiile din 1973.

În 1976, puterea a fost preluată de o altă juntă militară, iar în următoarele decenii Thailanda a fost martoră la opresiune, la lupte pentru libertate și la noi lovituri de stat. Din aceste motive, prosperitatea industriei cinematografice a fluctuat, dar, piața locală fiind una captivă, a reușit să producă în jur de 100 de filme anual, multe dintre ele croite în jurul unor vedete adolescente. Sprijinul pentru industria cinematografică era unul nesemnificativ, iar reputația Bangkokului de oraș al plăcerilor dubioase a făcut din cinematografie o atracție secundară. Criza financiară care a lovit Asia în 1997 a afectat Thailanda în mod deosebit; producția a scăzut la mai puțin de zece filme pe an.

În ciuda crizei monetare, s-au pus bazele unei mici infrastructuri de producție și exploatare cinematografică. Între 1996 și 2006, Thailanda și-a dublat numărul de ecrane prin construcția de săli de cinema de tip multiplex, ceea ce, așa cum s-a întâmplat în majoritatea țărilor în curs de dezvoltare, a atras un public numeros și cu bani. În aceeași perioadă s-au afirmat mai mulți regizori tineri care lucraseră inițial în televiziune și în publicitate. Doi dintre ei au fost Oxide și Danny Pang, care, după thrillerul neconvențional cu asasini plătiți, *Asasinul din Bangkok / Bangkok Dangerous* (1999), au început să migreze între Hong Kong și Hollywood.

Câțiva alți cineaști emergenți au abordat cu entuziasm genurile populare. Filmele *Tranzistorul iubirii/ Monrak Transistor* (2001), *Ultima urmă de viață din univers/ Ruang rak noi nid mahasan* (2003), *Glonț în cap/ Headshot* (2011), ale lui Pen-ek Ratanaruang, precum și alte drame și thrillere elegante s-au dovedit populare în țară și în străinătate. Imaginile frapante ale lui Pen-ek preiau ceva din experiența sa în domeniile designului artistic și al publicității (**fig. 27.5**). Un film cu un stil mai agresiv a fost realizat de Wisit Sasanatieng. După ce *Nang Nak* (1999) a avut un succes remarcabil pe plan local, acesta și-a investit toți banii într-o combinație îndrăzneață de western și melodramă, *Lacrimile tigrului negru/ Fah talai jone* (2000) (**fig. color 27.7**), care a devenit un film cult la nivel internațional, în ciuda numeroaselor trimiteri la istoria cinematografiei thailandeze.

În circuitul festivalier, principala personalitate thailandeză a fost Apichatpong Weerasethakul. Filmele lui emană o inocență enigmatică; titlul primului său lungmetraj, *Obiect misterios la amiază/ Dokfa nai meuman* (2000), ar putea servi ca o descriere pentru oricare dintre ele. Weerasethakul a avansat rapid în ierarhia festivalurilor internaționale, obținând laude și premii pentru *Preaiubitul meu/ Sud sanaeha* (2002) și pentru *Maladie tropicală/ Sud pralad* (2004). *Lumina secolului/ Sang sattawat* (2006) e un film care esențializează practica artistică a lui Weerasethakul. Sub suprafața liniștită a rutinei cotidiene putem intui existența unor mistere. Ce fel de abilități leagă personajele din cele două clinici ale filmului, unele părând dubluri ale celorlalte? Ce se sugerează despre efectele culturii militare a Thailandei (**fig. 27.6**)? Chipurile calme și imaginile discrete ale filmului ascund implicații ambigue.

Weerasethakul (care i-a rugat pe vestici să îi zică Joe) a obținut o recunoaștere și mai mare pentru filmul *Unchiul Boonmee/ Loong Boonmee raleuk chat* (2010), o

**27.5.** Fantezie sau realitate paralelă: în *Ultima urmă de viață din univers*, revistele unei fete și sistemul ei audio se ridică brusc în aer și plutesc în jurul său.

**27.6.** *Lumina secolului*: un doctor vizitează doi specialiști al căror birou conține tot felul de proteze – numai bune pentru a ascunde o sticlă de whisky.

poveste cu caracter supranatural care a câștigat cel mai important premiu al festivalului de la Cannes. *Unchiul Boonmee* a fost urmat de mai multe scurtmetraje evocatoare și de un alt lungmetraj, *Cimitirul splendorii/ Rak ti Khon Kaen* (2015). Cadrele lungi și statice ale lui Weerasethakul și paletele de culori bogate au făcut ca filmele sale să aibă un potențial atractiv pentru galeriile de artă, unde, la fel ca alți regizori favoriți ai festivalurilor, a realizat instalații multimedia.

Precum în alte țări, filmele hollywoodiene au atras mai mult de jumătate din încasările din Thailanda. Deși producția locală s-a stabilizat la aproximativ cincizeci de lungmetraje pe an, iar numărul de cinematografe a crescut în mod constant, situația era în continuă schimbare. Într-un an, *Legenda regelui elefant/ Ong Bak*, un film din 2004 despre kickboxing, a încasat aproape 20 de milioane de dolari la nivel mondial și a devenit cel mai vizionat film thailandez din istorie. Cinci ani mai târziu, bugetele au fost diminuate, iar continuarea filmului *Legenda regelui elefant* și-a pierdut distribuția în multe teritorii de peste hotare. În 2010, în timp ce tulburările politice generau violențe și proteste de stradă, guvernul a oferit subvenții cineaștilor, inclusiv lui Weerasethakul, care fusese anterior ținta cenzurii de stat. Același model îl vom întâlni și în alte industrii asiatice: o prosperitate fluctuantă, susținută de succese locale de scurtă durată și de exporturi ocazionale în festivaluri sau pe piața globală.

## Filipine

Producția de film din Filipine datează încă de la începutul erei sunetului. În anii 1930 s-au pus bazele unui sistem restrâns și integrat pe verticală de studiouri, dar companiile de producție au intrat în declin după cel de-Al Doilea Război Mondial, iar cea mai mare parte a producției a ajuns să fie realizată de independenți. Sub conducerea lui Fernando Marcos și a soției sale Imelda, producția a crescut, atingând la mijlocul anilor 1970 un nivel stabil de aproximativ 150 de filme pe an. Cele mai multe dintre acestea erau realizate în genuri populare: melodrame romantice, musicaluri (*zarzuela*), comedii, filme religioase și filme erotice (*bomba*). *Star system*-ul era ferm ancorat la nivelul industriei, iar multe dintre scenarii erau adaptări ale unor benzi desenate. Publicul era numeros raportat la totalul demografic al populației naționale: cele 1 300 de cinematografe atrăgeau peste 66 de milioane de spectatori anual.

Cea mai mare parte a producției filipineze este astăzi pierdută, dar au supraviețuit multe filme ale generației anilor 1970, care au constituit un punct de referință pentru cinematografia modernă din Filipine. Noile filme au păstrat violurile, bătăile și alte convenții scabroase ale genurilor de public larg, dar le-au încadrat în așa fel încât să funcționeze ca parte a criticii sociale. *Grăunte în apă/ Nunal sa tubig* (1976), al lui Ishmael Bernal, *Eram așa și ieri, azi cum suntem?/ Ganito kami noon... Paano kayo ngayon?* (1976), al lui Eddie Romero, și *Negru/ Itim* (1977), de Mike De Leon, abordau teme precum sărăcia, criminalitatea și corupția într-o manieră ce amintea de filmele noir americane.

Unul dintre cele mai remarcabile filme ale epocii a fost *Manila în ghearele luminii/ Maynila sa mga kuko ng liwanag* (1975). Lino Brocka își începuse activitatea ca regizor în 1970, majoritatea filmelor lui descriind triunghiuri amoroase convenționale și incluzând scene violente de acțiune pentru a prezenta aspecte ale vieții contemporane a filipinezilor. În *Manila*, după ce o femeie este ademenită la oraș și vândută unui chinez, logodnicul ei încearcă să o salveze. Pe lângă această intrigă pasională, filmul urmărește o narațiune care condamnă exploatarea economică. Căutările logodnicului revelează situația șomerilor din Manila, în timp ce secvențe secundare, precum cea în care o mână de docheri atacă într-un cinematograf niște bărbați burghezi, înfățișează orașul ca pe un teren al luptei de clasă. Suferința locuitorilor din mahalale e subliniată de Brocka prin intermediul unor compoziții simbolice (**fig. 27.7**).

Chiar în perioada în care se consacra „Noul Cinema Filipinez“, guvernul președintelui Marcos a instituit o cenzură mult mai strictă. Scenariile erau verificate înainte să intre în producție, iar filmele odată finalizate puteau fi remontate sau interzise. De Leon, Brocka și alții le-au provocat cenzorilor multă furie. Deși filmele lor nu s-au dovedit neapărat populare

MISERICORDIA
1273-1285

**27.7.** Numele străzii scoate în evidență nenorocirile cu care se confruntă locuitorii mahalalei. (*Manila în ghearele luminii*)

acasă, ele erau lăudate în străinătate și atrăgeau atenția asupra laturii sordide a regimului lui Marcos. Brocka, membrul grupului care și-a exprimat cel mai deschis opiniile, a fost trimis la închisoare pentru că s-a împotrivit cenzurii și pentru că a participat la greve. Cu toate acestea, el și colegii săi au reușit să continue să realizeze filme care îmbinau critica socială cu elemente de divertisment.

În 1986, o insurecție urbană a reușit să dea jos regimul lui Marcos și să-l înlocuiască cu președinta Corazon Aquino, văduva unui lider al opoziției care fusese asasinat. Revoluția a trezit speranțele într-un cinematograf nou și dinamic, dar divertismentul de masă a continuat să domine piața la fel de intens ca înainte. Guvernul lui Aquino nu a adoptat nicio măsură de protecție a industriei, iar aparatul de cenzură pe care îl instituise Marcos a rămas neclintit. O succesiune de alți președinți, printre care și actorul de film Joseph Estrada, au liberalizat treptat sistemul de cenzură, dar ajutorul financiar oferit industriei a rămas unul nesemnificativ.

Chiar și așa, în anii 1980 și la începutul anilor 1990 industria cinematografică a prosperat. Sub o cenzură mai liberală, producătorii au început să lanseze filme cu caracter sexual. Au ajuns să fie lansate până la 200 de filme în fiecare an, dintre care multe erau *pito-pito* („șapte-șapte“), filme realizate în șapte-zece zile și care aspirau să își recupereze rapid costurile extrem de mici de producție. Numărul de spectatori a crescut brusc, iar mai multe producții locale s-au dovedit succese însemnate. Noile legi acordaseră femeilor mai multe drepturi, așa că au putut să-și înceapă carierele mai multe regizoare. Totuși, taxele erau atât de severe, încât un film trebuia să încaseze de trei ori mai mult decât bugetul său pentru a înregistra un minim profit. Producțiile de la Hollywood dominau ecranele filipineze. Mai târziu, în anii 1990, atacurile teroriste ale separatiștilor musulmani au descurajat mersul la cinema, reducând la jumătate numărul de spectatori și, în consecință, scăzând producția la 50–60 de filme anual.

În linii mari, situația economică s-a îmbunătățit, parțial datorită investițiilor unor filipinezi din străinătate. Mai mulți regizori tineri și-au înființat companii independente și s-au îndepărtat, într-o oarecare măsură, de usturătoarele critici sociale ale lui Brocka și Bernal. *Bocitoarele/ Crying Ladies* (2003), un film despre bocitoarele angajate să plângă la înmormântările chineze, a reușit să fie distribuit internațional, la fel și filmul LGBTQ+ despre maturizare, *Tânărul Maximo Oliveros înflorește/ Ang Pagdadalaga ni Maximo Oliveros* (2005).

Cele mai experimentale filme proiectate la festivaluri au aparținut foarte vocalului Lav Diaz. Diaz, care s-a orientat către cinema după ce a văzut *Manila în ghearele luminii* pe când era student, a continuat tradiția examinării trecutului din perspectiva victimelor. *Evoluția unei familii filipineze/ Ebolusyon ng isang pamilyang Pilipino* (2005), realizat pe parcursul a unsprezece ani, aduce la lumină opresiunea din timpul regimurilor lui Marcos și Aquino. „Și cei tineri, și cei bătrâni par să fi uitat trecutul... Celor care au suferit atât de mult nu li s-a făcut în niciun fel dreptate.“[*] Filmând în cadre foarte lungi, Diaz a adoptat un stil minimalist, dar, în același timp, a combinat imagini de arhivă cu unele regizate și imagini alb-negru pe 16 mm cu material video. Mai multe dintre filmele sale au durate extrem de extinse – filmul polițist și futurist *Batang West Side* (2002) are cinci ore și drama despre taifun, *Moartea pe tărâmul spiritelor encanto/ Kagadanan sa banwaan ning mga engkanto* (2007; **fig. 27.8**), are nouă ore. Cu o durată de unsprezece ore, *Evoluția unei familii filipineze* este probabil cel mai lung film asiatic realizat vreodată. O trilogie ulterioară, care continuă abordarea stilistică a lui Diaz, definită de cadre lungi și statice, a început odată cu *Norte, la capătul istoriei/ Norte, hangganan ng kasaysayan* (2013) și a câștigat premii importante la festivaluri.

Producătorii filipinezi au adoptat devreme formatul digital, care părea salvator pentru producția locală. Formatul digital de înaltă definiție înlesnea acele cadre lungi și statice preferate de Diaz. Dar, totodată,

---

[*] În Sylvia Wong, *Evolution of an Epic*, Screen International, 25 noiembrie 2005, p. 11.

**27.8.** *Moartea pe tărâmul spiritelor encanto*: Lav Diaz zăbovește asupra unor personaje care rătăcesc printre ruinele lăsate în urmă de un taifun, fără a avea un loc al lor.

imaginea digitală i-a permis și lui Brillante Mendoza să filmeze *Criminalii/ Tirador* (2007) în unsprezece zile, în mijlocul vieții de cartier și al șmecherilor străzii. Mendoza împărtășește preocuparea lui Diaz pentru critica socială, dar camera din mână și montajul alert sunt în ton cu interesul său pentru subiecte contemporane senzaționaliste. *Service/ Serbis* (2008) propune un scenariu despre un cinematograf privat destinat filmelor pornografice, care găzduiește afaceri cu droguri și raporturi sexuale ilicite, în timp ce *Execuția lui P/ Kinatay* (2009) este o poveste înfiorătoare despre o răpire violentă.

Faima câștigată de Diaz și de Mendoza la festivaluri a fost însoțită, în paralel, de o creștere a producției filipineze de film. În ciuda unor atacuri teroriste continue, a dezastrelor naturale, a unui președinte dictator și a unui război justițiar împotriva drogurilor, industria cinematografică a devenit mai prosperă. Acest lucru s-a datorat în mare parte conglomeratului Star Cinema, specializat în realizarea unor filme de televiziune, care a promovat un divertisment de masă atractiv. Compania a construit carierele unor cântăreți, actori și celebrități de televiziune, incluzând, totodată, în producțiile sale imagini generate pe calculator și animație 3D. Datorită importurilor de la Hollywood și succeselor fără precedent înregistrate de Star Cinema, vânzările de bilete au crescut vertiginos în anii 2000 și 2010.

## Taiwan

În 1982, Taiwanul părea o sursă puțin probabilă pentru inovația cinematografică. Filmele realizate aici aveau reputația de a fi sufocant de propagandiste sau o formă de divertisment rudimentar cu buget redus. Cu toate acestea, până în 1986, cinematografia taiwaneză a reușit să ajungă una dintre cele mai entuziasmante din cultura cinematografică internațională.

Taiwanul fusese colonizat de japonezi începând cu 1895 și a rămas astfel până la finalul celui de-Al Doilea Război Mondial, când japonezii au fost alungați. Dar nativii taiwanezi nu au avut răgazul să se bucure de independență. În 1949, trupele Guomindang ale lui Chiang Kai-shek au fugit de revoluția lui Mao Zedong de pe continent, aducând pe insulă două milioane de chinezi. Imigranții au preluat controlul și au creat un stat autoritar, sperând că Chiang, considerat de aceștia liderul de drept al Chinei, va prelua într-o bună zi din nou controlul asupra Chinei continentale. A fost decretată, cu această ocazie, legea marțială, pe o perioadă nedeterminată.

Inițial cinematografia s-a aflat sub controlul guvernului, în principal prin intermediul Central Motion Picture Corporation (Agenția Centrală pentru Film – CMPC). CMPC și alte agenții s-au concentrat pe realizarea de documentare anticomuniste. În tot acest timp, filmele comerciale au imitat opera tradițională, comediile, poveștile de dragoste și filmele de arte marțiale care proveneau din Hong Kong. Unele companii din Hong Kong și-au construit studiouri în Taiwan. În scurt timp, CMPC s-a reorientat spre realizarea unor filme de ficțiune, care s-au dovedit la fel de didactice precum documentarele sale anterioare. Producția a crescut vertiginos, ajungând la peste 200 de filme anual, iar publicul de cinema a devenit, la rândul lui, mult mai numeros.

Cu toate acestea, după începutul anilor 1980, a urmat o perioadă de declin. Filmele din Hong Kong, întesate de vedete, i-au îndepărtat pe spectatori de producțiile locale. În același timp, Taiwanul trecea de la un model de economie rurală la una bazată pe sisteme de fabricație și tehnologice moderne. Pentru mulți tineri, promisiunea lui Chiang Kai-shek de a recuceri China continentală își pierduse temeiul și căutau acum o nouă identitate culturală distinctă. Populația care avea studii superioare și angajații din birouri au desconsiderat filmele de acțiune și pe cele de dragoste, genuri devenite predilecte pentru producția taiwaneză de film.

**Noul Val Taiwanez** A luat naștere o nouă cultură cinematografică. În 1979, guvernul a înființat o arhivă națională, iar, trei ani mai târziu, un festival organizat anual a început să prezinte filme noi. Au apărut reviste de cinema, iar în universități și în cinematografe mici se proiectau filme clasice europene. Precum în cazul altor noi valuri – în Franța anilor 1950, în Europa de Est a anilor 1960 și în Germania anilor 1970 –, un public educat și care dispunea de resurse financiare era acum pregătit să îmbrățișeze o cinematografie națională de artă.

La fel de pregătită a fost și industria. Până în 1982, declinul *box-office*-ului a presat CMPC și producătorii comerciali să recruteze tineri, în mare parte regizori care studiaseră în Occident. Succesul antologiilor *În vremea noastră/ Guang yin de gu shi* (1982) și *Omul sendviș/ Er zi de da wan ou* (1983), precum și o serie de alte filme noi au dovedit că producțiile de buget redus puteau reprezenta o atracție pentru public și, totodată, să fie apreciate în festivaluri. În consecință, guvernul a inițiat un nou cinema. La fel ca în cazul altor „cinematografii tinere“, industria a salutat filmele ieftine și realizate rapid de către diverși nou-veniți.

Întocmai precum cineaștii neorealiști și cei din Noul Val Francez, regizorii taiwanezi au filmat în locații reale pentru a construi narațiuni libere, în episoade, adesea interpretate de actori neprofesioniști. Multe erau povești autobiografice sau studii psihologice. Deoarece politica guvernamentală interzicea comentariile politice fățișe, critica socială se articula printre rânduri. Realizatorii au cultivat o abordare eliptică a narațiunii, folosindu-se de flashbackuri, de secvențe fantastice și de situații dedramatizate – toate tributare influenței filmelor europene de artă ale anilor 1960. S-au remarcat doi regizori foarte diferiți unul de celălalt: Edward Yang și Hou Hsiao-hsien (vezi *Edward Yang și Hou Hsiao-hsien*, din acest capitol).

**Un grup nou de cineaști** În 1987, Noul Val deja se încheiase. Succesul înregistrat în Taiwan de divertismentul pe casete video (țara era un centru al pirateriei de VHS-uri) a determinat scăderea producției la un nivel minim abisal, iar importurile din Hong Kong au continuat să domine piața. Totuși, în același timp, legea marțială a fost ridicată, cenzura s-a relaxat, iar acei cineaști care încă făceau filme au putut în sfârșit să abordeze teme sensibile legate de istoria și de identitatea taiwaneze. *Un oraș al tristeții/ Bei qing cheng shi* (1989), al lui Hou Hsiao-hsien, câștigătorul marelui premiu al Festivalului de Film de la Veneția, descrie cu discreție modul în care o familie este destrămată de evenimentele din perioada 1945–1949 – un subiect pe care, câțiva ani mai devreme, regizorii nu l-ar fi putut aborda.

Deoarece Taiwanul nu mai era reprezentat în cadrul Națiunilor Unite, filmele au devenit unul dintre cele mai importante mijloace de a prezenta publicului viața taiwanezilor din afara granițelor țării. Încântate de succesul pe care Noul Val l-a avut la festivaluri, agențiile guvernamentale au continuat să finanțeze cinematografia. Rezultatul, în ochii multor observatori, a fost un cinema al expresiei personale care neglija așteptările publicului larg. Guvernul, dornic să-și câștige un loc în comerțul internațional, a eliminat cotele. Filmele americane au început, astfel, să inunde piața locală, făcând ca producțiile Noului Val să pară, prin comparație, rurale și introvertite. Cu toate acestea, cinematografia taiwaneză a continuat să câștige premii la festivalurile din străinătate. Hou și Yang au devenit reticenți în a-și lansa operele în Taiwan, știind că nu reprezentau o atracție pentru publicul de acasă. În mod ironic, o cinematografie care își propunea să surprindă specificul vieții locale își alienase propriul public.

Regizorii și scenariștii Noului Val s-au concentrat asupra căutărilor identitare ale tinerilor. *Murmurul tinereții/ Mei li zai chang ge* (1997) prezenta apropierea tot mai intensă dintre două fete care lucrau la casa de bilete a unui cinematograf. Chang Tso-chi, asistentul lui Hou la filmul *Un oraș al tristeții*, a brodat povestea din *Întuneric și lumină/ Hei an zhi guang* (1999) în jurul unei fete care își petrece vara îngrijindu-l pe tatăl ei orb. Chen Kuo-fu, un alt colaborator al lui Hou, a construit în *Doar pentru tine să trăiesc/ Zhi yao wei ni huo yi tian* (1993) o poveste intensă despre un băiat prins în vârtejul crimei organizate, iar proiectul său *Tânără caut iubire/ Zheng hun qi shi* (1998) transformă în satiră socială încercările unei directoare executive de a-și găsi un soț prin intermediul unui anunț la ziar.

Unul dintre membrii acestui nou grup de cineaști a devenit faimos în întreaga lume. Ang Lee s-a născut în Taiwan, dar a studiat filmul la Universitatea din New York. După ce s-a întors în țara natală, acesta a realizat *Maestrul Chu/ Tui shou* (1991) cu sprijin guvernamental. Au urmat apoi *Ospățul de nuntă* (1993), o comedie despre un mire homosexual, și *Ingredientele vieții/ Yin shi nan nu* (1994), centrat pe relațiile tensionate dintre un tată și fiicele sale. Aceste ultime două filme au devenit succese internaționale, iar Lee a făcut tranziția spre producții în limba engleză, regizând proiecte care au variat de la *blockbustere* (*Hulk uriașul/ Hulk*, 2003) la drame personale (*Brokeback Mountain – O iubire secretă/ Brokeback Mountain*, 2005; *Viața lui Pi/ Life of Pi*, 2012). Acesta nu a renunțat la cinematografia de limbă chineză, revenind în regiune pentru a realiza saga cu lupte de săbii *Tigru și dragon* (2000),

## EDWARD YANG ȘI HOU HSIAO-HSIEN

Născuți în China, în 1947, în familii care ulterior au emigrat în Taiwan, cei doi cei mai importanți cineaști ai insulei au urmat căi diferite. Amândoi au beneficiat de inițiativa vitală a guvernului de susținere a unui Nou Cinema, dar filmele lor nu au semănat între ele.

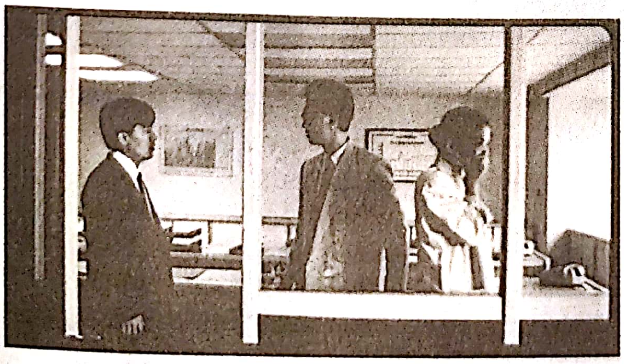
Înainte să revină în Taiwan în anii 1980, Yang a studiat știința calculatoarelor la o universitate din Statele Unite. După ce a lucrat ca scenarist și regizor de televiziune, i s-a oferit ocazia să regizeze un episod din filmul-antologie *În vremea noastră*, care i-a deschis drumul spre primul lungmetraj, *Acea zi, pe plajă/ Hai tan de yi tian* (1983). Succesul acestuia a dus apoi la realizarea filmelor *Poveste din Taipei/ Qing mei zhu ma* (1985) și *Teroriștii/ Kong bu fen zi* (1986).

Yang și-a concentrat atenția asupra lipsei reperelor și frustrărilor resimțite de tinerii din clasa de mijloc. Îmbrăcate în haine la modă și locuind în apartamente moderne, personajele sale cad pradă unor forțe misterioase care bântuie metropola. *Teroriștii*, de exemplu, prezintă în paralel două povești: cea a unei femei eurasiatice implicate într-un grup terorist și cea a unei tinere romanciere care se desparte, în cele din urmă, de soțul ei. Fan al benzilor desenate, Yang construiește imagini izbitoare, apelează la un montaj sacadat și la un dialog minimal. Se folosește, de asemenea, de arhitectura urbană pentru a-și încadra tinerii protagoniști corporatiști în cadre statice și premonitorii (**fig. 27.9**).

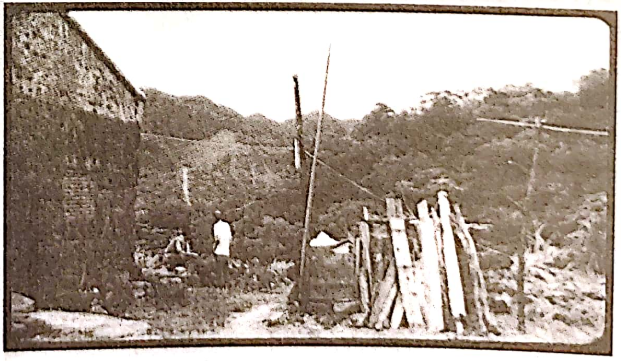
Criticii au primit cu entuziasm *Teroriștii*, dar sursele de finanțare ale filmelor lui Yang s-au diminuat odată cu declinul Noului Val. A avut nevoie de mai mulți ani pentru a finaliza ceea ce mulți consideră capodopera sa, *Va veni și o zi mai însorită de vară/ Gu ling jie shao nian sha ren shi jian* (1991). Titlul filmului e inspirat dintr-un vers al unui cântec de Elvis Presley („A Brighter Summer Day“) și spune povestea unei bande de adolescenți. Cu o durată de aproape patru ore și zeci de personaje, filmul pivotează în jurul a ceea ce a văzut – sau nu a văzut – un băiat într-o seară într-o sală de clasă; acea scurtă întrezărire conduce, în cele din urmă, la crimă. Rafinamentul tehnic al lui Yang e cel mai evident în confruntările dintre bande, apelând la cadre lungi și cu o mare profunzime a câmpului (**fig. color 27.8**).

Hou Hsiao-hsien și-a început cariera pe o altă rută, fiind mai întâi asistent de regie. Primele sale proiecte pe cont propriu au fost musicaluri ușoare pentru adolescenți. Episodul cu care a contribuit la *Omul sendviș* l-a convins să se reorienteze spre un tip de cinema personal și meditativ. Principalele lui filme din Noul Val Taiwanez – *O vară la bunicul/ Dong dong de jia qi* (1984), *O vreme de trăit/ Tong nien wang shi* (1985) și *Pulbere în vânt/ Lian lian feng chen* (1986) – dedramatizează narațiunea. Adesea povești de maturizare care se petrec în mediul rural, filmele lui Hou amintesc de trilogia lui Apu a lui Satyajit Ray, prezentând viața de zi cu zi prin intermediul unor rutine studiate cu mare atenție. Narațiunile lui Hou nu se nasc din puncte culminante dramatice, ci din detalii, și se derulează într-un ritm lent, având afinități cu „cinematograful lentorii“ european (vezi *Cinemaul de artă: încetinit și zgâlțâit*, din Capitolul 25). La Hou, interacțiunile dintre generații evocă, de asemenea, istoria Taiwanului (**fig. 27.10**).

Hou a aplicat această strategie a dedramatizării și tehnicii cinematografice, construind planuri extrem de lungi, încadraturi statice și largi și lipsindu-se aproape complet de montajul în plan/contraplan (**fig. color 27.9**). La fel ca Kenji Mizoguchi și Jacques Tati, regizorul taiwanez prezintă acțiunile personajelor într-un câmp vizual larg deschis. Ochiul spectatorului cutreieră întreg cadrul, atras înăuntru de profunzimea câmpului și adeseori împins la limita vizibilității. Hou întrerupe uneori aceste planuri-secvență pentru a



**27.9.** Arhitectură și adulter la birou în *Teroriștii*.



**27.10.** Un cadru larg caracteristic din *Pulbere în vânt*: tânărul se întoarce acasă din armată pentru a vorbi cu bunicul său.

## EDWARD YANG ȘI HOU HSIAO-HSIEN, continuare

insera imagini cu peisaje sau obiecte, amintind de stilul lui Ozu.

*Un oraș al tristeții* (1989) a inițiat o trilogie despre istoria Taiwanului, care a inclus *Maestrul păpușar/ Xi meng ren sheng* (1993) și *Bărbați cinstiți, femei cinstite/ Hao nan hao nu* (1995). Trecutul și prezentul se amestecă în mod imprevizibil în aceste filme, iar Hou meditează asupra melanjului de limbi și culturi care definesc Taiwanul modern. Una dintre cele mai impresionante realizări ale sale a fost *Florile din Shanghai/ Hai shang hua* (1998), o reconstituire somptuoasă a societății care frecventa bordelurile chinezești din secolul al XIX-lea. Luminate de felinare și observate în cadre largi de un aparat de filmat care execută niște mișcări delicate în arc, intrigile sexuale și jocurile bazate pe băutură devin hipnotizante (**fig. color 27.10**).

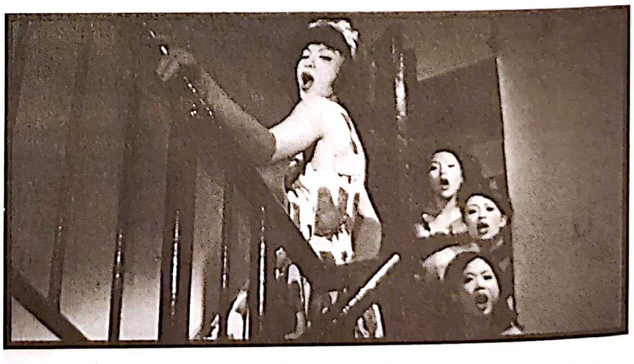
În timpul perioadei de apogeu a Noului Val, Hou și Yang au încercat să formeze o companie de producție în regim cooperativ și o rețea de distribuție alternativă. Declinul industriei naționale le-a blocat însă eforturile. Filmele lor nu au avut practic un public în Taiwan, dar finanțările străine și circuitul festivalurilor de film le-au asigurat cariere internaționale solide. Mulți au considerat că filmele lui Hou din anii 1990 s-au numărat printre cele mai bune din întreaga lume, iar Yang a câștigat un premiu la Cannes pentru drama de familie *Yi yi – Un 1 și un 2/ Yi Yi* (2000), devenit cel mai cunoscut film al său. Yang a murit în 2007, dar Hou a continuat să lucreze în afara Taiwanului, filmând în Japonia (*Café Lumière/ Kōhī jikō*, 2003), în Franța (*Călătoria balonului roșu/ Le voyage du ballon rouge*, 2007) și în China continentală (*Asasina/ Cike Nie Yinniang*, 2015). Realizările celor doi i-au influențat pe tinerii cineaști din întreaga Asie.

---

precum și filmul romantic cu spioni *Ultima dorință/ Se jie* (2007). Deși Lee a fost adesea considerat un regizor american sau unul american de origine asiatică, taiwanezii și-l apropriază cu mândrie. *Trilogia tatălui*, pe care a realizat-o la începutul anilor 1990, a oferit Taiwanului o vizibilitate internațională pe care nicio altă formă mediatică nu i-o asigurase.

Pe frontul festivalurilor de film, cel mai apreciat și prolific dintre noii cineaști a fost Tsai Ming-liang. La fel ca Hou și Yang, acesta a favorizat cadrele lungi și narațiunile încâlcite, dar a introdus în filmele sale despre familii disfuncționale un erotism anxios, uneori chiar comic. În *Vive l'amour/ Ai qing wan sui* (1994), un băiat care se ascunde sub un pat devine jenant de excitat atunci când un cuplu face dragoste deasupra sa. În *Râul/ He liu* (1997), un tată homosexual care își caută iubiți într-o baie întunecată îi face fără să vrea avansuri fiului său. *Gaura din perete/ Dong* (1998) arată cum mai multe apartamente ale unei clădiri se prăbușesc și se inundă în timpul unei furtuni; contactele ocazionale dintre locatari sunt întrerupte de numere muzicale (**fig. 27.11**).

Deși influențate de Noul Val, filmele lui Tsai fac apel la muzica și la filmele copilăriei sale petrecute în Malaezia. *Adio, Hanul dragonului/ Bu san* (2008) prezintă ultima noapte din existența unui cinematograf căzut în paragină care proiectează un film clasic regizat de King Hu, descoperit de Tsai la vârsta de 11 ani. Nostalgia tinereții nu exclude însă un umor impertinent; în timpul proiecției *Hanului dragonului/ Long men kezhan*, bărbații homosexuali care-și caută parteneri prin cinematograf sunt descriși prin glume vizuale obraznice. *Adio, Hanul dragonului* s-a dovedit extrem de atractiv la nivel local, la fel și mult mai scandalosul *Gustul pepenelui/ Tian bian yi duo yun* (2005), care urmărea povestea de dragoste dintre doi actori din industria pornografică, făcând apel la secvențe de muzică și de dans și la scene îndrăznețe de sex (una implicând un pepene verde). Deși a continuat să realizeze lungmetraje, printre care și remarcabila dramă despre o familie fără adăpost, *Câini fără stăpân/ Jiao you* (2013),



**27.11.** Într-un complex dărăpănat de apartamente e pus în scenă un număr muzical plin de paiete (*Gaura din perete*).

Tsai și-a găsit spații alternative de expunere în muzee și în galeriile de artă. *Călătorie spre Vest/ Xi you* (2014), un lungmetraj derivat din câteva instalații de-ale sale, îl prezintă pe actorul lui preferat, Lee Kang-Sheng, îmbrăcat ca un călugăr budist și mergând foarte încet prin Marsilia, Franța.

Tsai Ming-liang a influențat major cultura cinematografică locală. Temele sale îndrăznețe au încurajat alți regizori să spună povești LGBTQ+ adresate unui public larg, precum *Formula 17/ 17 sui de tian kong* (2004) și *Crinii aurii/ Ci qing* (2007). Protejatul lui, Lee Kang-sheng, s-a lansat în propria carieră regizorală. Totuși, astfel de câștiguri au părut minore în fața unor probleme mult mai mari cu care se confrunta cinematografia locală. Filmele hollywoodiene dominau ecranele din Taiwan. Cele 12–20 de filme taiwaneze lansate anual nu reușeau să obțină mai mult de 3% din încasările totale ale cinematografelor. Comedia *Numărul șapte, districtul Koshun/ Hai jiao qi hao* și saga cu gangsteri *A fost odată în Monga/ Bang kah* (2010) sunt două dintre foarte rarele succese de *box-office* ale filmelor locale.

Guvernul a implementat scheme de credit generoase pentru investiții în producția locală și pentru a atrage pe insulă proiecte internaționale, dar inițial aceste încercări au dat puține rezultate. Atunci când Ang Lee a primit marele premiu la Festivalul de Film de la Veneția pentru *Ultima dorință*, guvernul l-a recompensat cu 600 000 de dolari. Lee i-a investit într-un fond menit să-i sprijine pe cineaștii tineri, deoarece, după spusele lui, „atât de puțini regizori taiwanezi reușesc să-și câștige existența practicându-și meseria“[*]. În anii 2010, cinematografia taiwaneză a reușit să obțină o parte mai mare din încasările de pe piața internă printr-o serie de filme de gen – comedii romantice, filme horror și chiar o dramă istorică de mari proporții (*Războinicii curcubeului: Seediq Bale/ Sai de ke ba lai: Tai yang qi*, 2011) –, precum și prin coproducții cu China continentală.

## JAPONIA

Din anii 1970 până în anii 1990, Japonia a fost cel mai important tigru asiatic – o sursă principală de investiții, precum și de inovații în domeniul tehnologiei, al industriei și al strategiilor de management. Țara s-a impus ca lider în producția de automobile, ceasuri, motociclete, aparate de fotografiat și produse electronice. Deoarece deținea cele mai mari bănci și companii de asigurări și a investit miliarde de dolari în companii străine și în piața imobiliară, Japonia a ajuns să ia locul Statelor Unite ca cel mai important creditor de la nivel mondial.

În contextul acestei atmosfere îmbătătoare, mediile audiovizuale au prosperat. Firmele de investiții au dirijat sute de milioane de dolari către Hollywood. Compania Sony a triumfat odată cu lansarea revoluționarelor sale produse de larg consum: casetele video pentru uz personal (1975), walkman-ul (1979), compact disc-ul (CD-ul, dezvoltat alături de alte companii, 1982) și platforma de jocuri PlayStation (1993). Înțelegând că noile tehnologii dezvoltate aveau nevoie de programe, Sony a achiziționat CBS Records în 1988, iar un an mai târziu a cumpărat Columbia Pictures Entertainment. Rivalul său, compania Matsushita Electric, a achiziționat Music Corporation of America, compania mamă a Universal Pictures. Japonia părea de acum singura rivală a Americii, în toate domeniile, de la sectorul bancar și al înaltei tehnologii până la bunurile de larg consum și divertisment.

Până la mijlocul anilor 1990, această bulă economică a ajuns să se spargă, iar Japonia a intrat, pentru 20 de ani, într-o eră a „deceniilor pierdute“. Prea multe împrumuturi prost plasate au condus la o recesiune de lungă durată. Salariile, prețurile acțiunilor de la bursă și piața imobiliară s-au prăbușit. Companiile din China și din Coreea de Sud au intrat și ele pe piețele străine, făcând concurență Japoniei. Sony, care avea competitori redutabili în companiile Samsung și LG, a trecut printr-un declin stânjenitor. Matsushita a renunțat la controlul asupra Studiourilor Universal în 1995, iar Columbia, care aparținea companiei Sony, s-a zbătut să egaleze cotele de piață ale Warner Bros. și Disney, aflate în plină expansiune.

Anii bulei economice au avut efecte amestecate asupra industriei cinematografice. Numărul de spectatori a scăzut vertiginos. În 1958, anul de vârf al *box office*-ului japonez, fuseseră vândute 1,1 miliarde de bilete; după 1972 au ajuns să se vândă mai puțin de 200 de milioane pe an. Cu toate acestea, venitul din încasările de la *box-office* a crescut într-un mod uimitor, dublându-se față de anii 1960. Acest lucru s-a datorat în principal creșterii prețului per bilet; biletele de cinema din Japonia au fost adesea cele mai scumpe din întreaga lume.

---

[*] În Patrick Frater, *Taiwanese gov't slow to cure industry ills*, Variety, 4 octombrie 2007, www.variety.com/article/VR1117973401.html?categoryid=13&cs=1&.

Piața era dominată de trei companii integrate pe verticală: Toei, Toho și Shochiku. Cele mai viabile proiecte ale lor au devenit seriile lungi de filme, precum ciclurile cu *Godzilla*, ale Toho, sau dramele sentimentale cu *Tora-san*, ale Shochiku. La fel ca omoloagele lor de la Hollywood, studiourile japoneze și-au bazat o mare parte a ofertei de filme pe proiecte independente, pe care le cumpărau pentru distribuție sau le cofinanțau. În perioada anilor 1970 și 1980, cele mai profitabile genuri de filme au fost cele cu arte marțiale, poveștile cu *yakuza* (gangsteri), filmele științifico-fantastice, cele cu dezastre și așa-numitele *roman porno*[*] (filme erotice distribuite în sălile comerciale de cinema).

Chiar dacă prosperitatea țării se diminua, industria cinematografică s-a bucurat de o revenire surprinzătoare. Producția de filme s-a redus, dar numărul de spectatori a rămas unul relativ constant. Noile gusturi ale publicului s-au coagulat în jurul unor francize derivate din alte medii. La problema cu care se confruntau regizorii – dacă să îmbrățișeze Hollywoodul sau să se dedice unor preferințe locale – soluția Japoniei a fost să le facă pe amândouă în același timp. Industria a generat francize, pe care publicul le-a putut înțelege ca o manifestare specifică a culturii de care aparțin. Ulterior, cineaștii au putut convinge întreg mapamondul de atractivitatea unui produs anume al acestei culturi: filmele de animație, fie ele adorabile, violente sau lacrimogene. Pentru a gestiona tot ce implică o producție de franciză, studiourile și colaboratorii acestora au pus bazele unor noi strategii de afaceri. În paralel, sectorul independent a cultivat filme de autor și de gen care au fost bine primite în cadrul festivalurilor de film, al cinematografelor de artă și al magazinelor de casete video din întreaga lume.

## Producția independentă de film: Două generații diferite

De-a lungul anilor 1970, deși numărul de spectatori se stabilizase, filmele americane au început să pătrundă mai puternic pe piață. În 1975, încasările de la *box-office* ale filmelor străine le-au depășit, pentru prima dată, pe cele obținute de filmele japoneze. Până la sfârșitul anilor 1980, filmele americane ajunseseră să atragă cei mai mulți spectatori în sălile de cinema. Pentru că dispunea de o populație numeroasă, iar prețul unui bilet de intrare era foarte ridicat, Japonia a devenit cea mai mare piață de peste hotare pentru producțiile hollywoodiene.

Pe măsură ce studiourile de film au produs din ce în ce mai puține filme de mare buget, cei mai renumiți regizori japonezi s-au orientat către producții internaționale. *Vânătorul din taiga/ Dersu Uzala* (1975), al lui Akira Kurosawa, a fost un proiect rusesc; *Kagemusha – umbra războinicului/ Kagemusha* (1980) și *Ran: Haos/ Ran* (1985) au beneficiat de susținere financiară franceză și americană. Coproducțiile internaționale ale lui Nagisa Oshima au fost *Imperiul pasiunii/ Ai no bōrei* (1978), *Crăciun fericit, domnule Lawrence!/ Merry Christmas, Mr. Lawrence* (1983) și *Max mon amour* (1986), ultimul dintre ele realizat integral fără investiții japoneze. Aceste filme s-au îndepărtat de experimentele disjuncte ale filmelor din anii 1960 ale lui Oshima și niciunul nu a avut succesul de scandal al primului său film japonez realizat cu susținere franceză, *Imperiul simțurilor/ Ai no korida* (1976). Plecând de la un incident faimos petrecut în anul 1936, filmul urmărește povestea unui bărbat și a unei femei care se retrag din tumultul politic al perioadei într-o lume a jocului erotic. În punctul culminant, bărbatul rămâne fără vlagă și își găsește sfârșitul asfixiat și mutilat. Deși realizat în Japonia, *Imperiul simțurilor* a fost puternic cenzurat în țară.

Publicul japonez nu și-a abandonat în totalitate industria națională de film. Piața reușea să susțină aproximativ 250 de producții anual, chiar dacă cel puțin jumătate dintre acestea erau pornografie cu tentă ușoară. Mai mult, controlul pe care marile studiouri îl exercitau asupra sălilor de cinema le garanta o parte din încasările Hollywoodului, mai ales după ce acestea au început să construiască multiplexuri. În consecință, existau și bani pentru noi proiecte. Cei mai mulți dintre autorii consacrați au reușit să obțină finanțare atât din partea studiourilor, cât și din surse independente. Kadokawa, o editură foarte prosperă devenită cea mai mare companie independentă care s-a afirmat în această perioadă, s-a asociat cu Toho pentru a finanța *Clanul Inugami/ Inugami-ke no ichizoku* (1976), un film în stilul *Nașul* despre o familie de gangsteri, realizat de Kon Ichikawa. Compania înființată de Shohei Imamura și-a unit forțele cu Shochiku pentru realizarea unei povești tipice despre viol și răzbunare, *Răzbunarea e a mea/ Fukushū suru wa ware ni ari* (1979). O producție a studioului Toei, *Balada de la Narayama/ Narayama bushikō* (1983), tot a lui Imamura, a intrat în atenția întregii lumi prin felul în care prezenta o tradiție rurală în care bătrânii sunt abandonați pe munte și lăsați să moară.

---

[*] Același termen, *roman porno* (sau *poruno*), se utilizează și în limba japoneză; provine fie de la termenul francez „roman", fie de la prescurtarea termenului englez „romantic pornography", adică „pornografie romantică". Deși filmele cu tentă erotică au fost un gen popular pentru toate studiourile, termenul de *roman porno* indică în principal astfel de filme produse de către studioul Nikkatsu (*Nikkatsu Roman Porno*). Chiar dacă s-ar putea utiliza termenul *pinku eiga* (vezi Capitolul 20) pentru a le descrie pe toate, mulți teoreticieni insistă să facă diferența între *pinku eiga*, produse mai degrabă independent și cu resurse limitate, și filmele erotice produse de către marile studiouri, cu bugete însemnate (*roman porno* pentru Nikkatsu, *Pinky Violence* pentru Toei). (n.t.)

**Recalibrările anilor 1970 și 1980** În prima parte a acestei perioade, compania din afara studiourilor de film cu cele mai consistente ambiții artistice a fost ATG (Art Theatre Guild), înființată în anul 1961 și care a finanțat în anii 1970 mai multe filme realizate de Nagisa Oshima, de Susumu Hani, de Kiju Yoshida și de alți regizori ai Noului Val. ATG deținea și un lanț de cinematografe de artă unde își putea distribui propriile producții. Companii independente mai mari, înființate de lanțuri de magazine, de companii de televiziune și de concernuri de editură, au început și ele să producă filme. Acestea s-au dovedit o competiție redutabilă pentru studiouri, la fel și noii distribuitori independenți, Gaga Communications, Nippon Herald și Asmik Ace, cărora distribuirea filmelor populare americane le aducea venituri importante.

Companiile independente au constatat că regizorii mai tineri nu aveau nicio problemă să lucreze rapid și pe bani puțini. Acestei generații născute în jurul anului 1960 modernismul politic i s-a părut la fel de străin cum i se păruse Noului Val marea tradiție a lui Ozu și Mizoguchi. Regizorii de inspirație punk de la sfârșitul anilor 1970 și începutul anilor 1980 se desfătau cu vulgaritatea anarhică a benzilor desenate (*manga*) violente și a muzicii *heavy metal*. Aceștia au atacat stereotipurile armoniei și prosperității japoneze cu un umor usturător. În filmul lui Yoshimitsu Morita, *Jocuri de familie/ Kazoku gēmu* (1983), un student care dă meditații unui elev de liceu ajunge să seducă o familie întreagă. Gakuryu (Sogo) Ishii a realizat filmul *O familie trăsnită/ Gyakufunsha kazoku* (1984), în care neînțelegerile dintr-o familie escaladează într-o luptă disperată cu drujba. Aceeași violență absurdă impregnează și filmul *Tetsuo: Omul de oțel/ Tetsuo* (1989), al lui Shinya Tsukamoto. Înainte să producă această fantezie crudă în care niște cetățeni obișnuiți se transformă în roboți, ca urmare a impulsurilor lor sexuale macabre, Tsukamoto, care începuse să filmeze pe Super-8 de la 14 ani, a regizat reclame de televiziune.

O altă tânără speranță a industriei a fost Juzo Itami. Fiul unui regizor aclamat, Itami începuse să lucreze încă din anii 1960 ca actor, scenarist și scriitor. Filmele sale *Funeraliile/ Osōshiki* (1985, **fig. 27.12**), *Tampopo* (1985) și *Zâna impozitelor/ Marusa no onna* (1987) sunt satire acide la adresa vieții contemporane. Pline de elemente de umor fizic și de momente care ridiculizează noua Japonie consumeristă, aceste filme au fost exportate cu mare succes și l-au transformat pe Itami în regizorul japonez cel mai vizibil pe plan internațional în anii 1980.

**Promoția anilor 1990** Regizorii anilor 1970 și 1980 și-au realizat filmele cu gândul la spectatorii japonezi, dar ele și-au găsit ușor și un public internațional, precum și loc la festivalurile de film. Același model l-au urmat și cineaștii care s-au afirmat în anii 1990. Shunji Iwai a realizat *Love Letter/ Rabu retā* (1995), o poveste neconvențională de dragoste, precum și distopia fantastică *Swallowtail/ Suwarōteiru*, ambele ajungând filme cult în străinătate. Un neobosit într-ale autopromovării, Sabu (pseudonimul lui Hiroyuki Tanaka) a realizat câteva exerciții post-Tarantino ca *Nonstop/ Dangan ranna* (1996), despre trei bărbați care se urmăresc prin Tokio, și *Ziua de luni/ Mandei* (2000), despre un salariat târât într-un război dintre bande.

O dovadă a noilor oportunități apărute a fost afirmarea primei regizoare japoneze de mare renume, Naomi Kawase. Ca mulți dintre colegii ei de generație, Kawase a atras atenția tot cu un proiect realizat pe

**27.12.** *Funeraliile*: un membru al familiei face o fotografie. „Apropiați-vă un pic de coșciug. Păreți triști."

peliculă Super-8, un documentar despre tatăl său înstrăinat[*]. Primul film de ficțiune al regizoarei, *Suzaku/ Moe no Suzaku* (1997), a obținut premii importante la cele mai mari festivaluri de film. O familie se chinuie să-și asigure subzistența atunci când construcția unei linii de cale ferată e sistată temporar. Într-o zi, tatăl familiei, un muncitor în construcții aflat acum în șomaj, intră cu o cameră Super-8 în tunelul neterminat și dispare. Calmul cu care Kawase tratează peisajele e dublat de atenția silențioasă cu care examinează reacția fiecărui membru al familiei la acest mister. *Shara/ Sharasōju* (2003), *Pădurea Mogari/ Mogari no mori* (2007) și *Secretele apei/ Futatsume no mado* (2014) au confirmat statutul lui Kawase de cea mai aclamată cineastă a Japoniei.

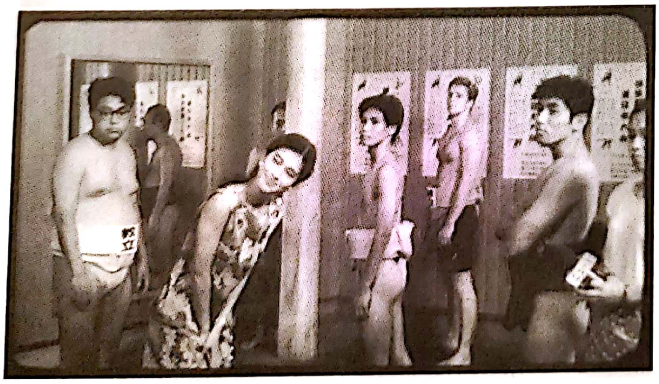
Hirokazu Koreeda a intrat în atenția publicului din afara Japoniei odată cu *Lumina rătăcitoare/ Maboroshi no hikari* (1995), o dramă apăsătoare despre o văduvă care învață să-și iubească cel de-al doilea soț. Compozițiile sobre și distante ale filmului celebrează frumusețea vieții de zi cu zi (vezi **fig. color 27.11**) și a unei mări îndepărtate și întunecate, la țărmul căreia femeia se regăsește. Un regizor mai activ în interiorul genurilor populare a fost Masayuki Suo, care a căutat să revitalizeze tipul de comedie din opera timpurie a lui Ozu printr-o serie de filme cu tineri. Cel mai cunoscut dintre ele, *Febra sumo/ Shiko funjatta* (1992), urmărește aventurile unei echipe universitare de sumo (**fig. 27.13**). Suo a atins succesul internațional odată cu *Dansăm?/ Shall we dansu?* (1996), o comedie melancolică cu salariați.

Cel mai ieșit din comun regizor al anilor 1990 a fost Takeshi Kitano, mai cunoscut sub numele său de scenă, „Beat“ Takeshi. Publicul japonez îl adora când apărea la televizor în calitate de comediant, dar nu s-au înghesuit în cinematografe să-i vadă filmele. Laudele și le-a obținut de-abia pe scena internațională, mai ales pentru producțiile lui dure cu gangsteri, ca *Scor trei la patru/ San tai yon ekkusu jugatsu* (1990), *Sonatine/ Sonachine* (1993) și *Foc de artificii/ Hana-bi* (1997). Kitano a cultivat un stil de interpretare și o imagine impasibile, cu personajele care stau adesea cu fața la cameră, aliniate ca niște figuri dintr-o bandă desenată rudimentară (**fig. 27.14**). Acestea vorbesc rar, stau și se holbează unele la celelalte și, în mod ciudat, rămân încremenite atunci când explodează violența. Filmele lui Kitano atrag atenția spectatorului alternând brutalitatea cu o emoție acută și aproape copilăroasă, mai ales atunci când acesta se întoarce la temele sale preferate – sportul, farsele adolescentine, florile, marea. Simțul culorii simulează un caracter naiv la Kitano (**fig. color 27.12**), iar stilul său vizual epurat e încălzit de muzica parcă de desene animate a lui Joe Hisaishi. Latura mai lirică a operei lui Kitano e surprinsă în *Scenă la malul mării/ Ano natsu, ichiban shizukana umi* (1991), o poveste melancolică despre un cuplu surdomut.

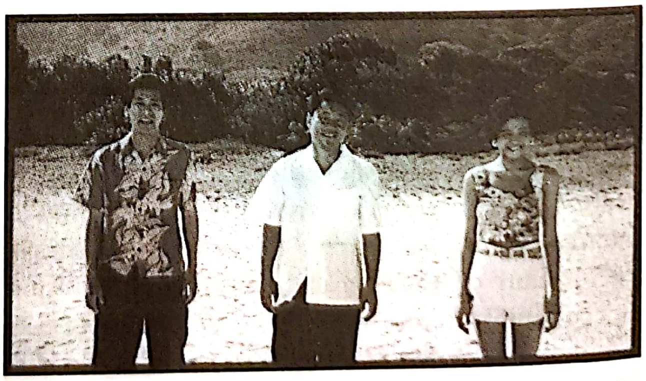
Mulți dintre regizorii celui de-Al Doilea Val l-au urmat pe Kitano în direcția unor genuri mai întunecate. Kiyoshi Kurosawa (fără nicio legătură de rudenie cu Akira Kurosawa) a regizat o avalanșă de filme tulburătoare, folosindu-se de intrigi criminale și de convenții ale genului horror în moduri neașteptate. Planurile lui îndepărtate și cadrele lungi investesc situațiile macabre cu o tensiune solemnă (**fig. 27.15**). La rândul său, Takashi Miike a prelucrat materiale de inspirație „pulp“, realizând într-un ritm foarte rapid filme extrem de șocante. În *Noua generație: Fudoh/ Gokudō sengokushi: Fudō* (1996), elevii sunt gangsteri, iar elevele sunt asasine. *Pe viață și pe moarte: Hanzaisha/ Deddo oa araibu: Hanzaisha* (1999) este un film polițist dur și plin de energie, în timp ce, în *Audiția/ Ōdishon*

---

[*] *Cuprinderea/ Ni tsutsumarete* (1992). (n.t.)



**27.13.** O echipă de indivizi inadaptați ajunși luptători de sumo și majoreta lor veselă (*Febra sumo*).



**27.14.** O compoziție tipică pentru Kitano, cu personajele dispuse unul lângă altul, „ca pe sârmă“ (*Sonatine*).

**27.15.** În *Calea șarpelui/ Hebi no michi* (1998), al lui Kiyoshi Kurosawa, un tată ajutat de un prieten îl privează de libertate pe omul care i-a omorât fiica.

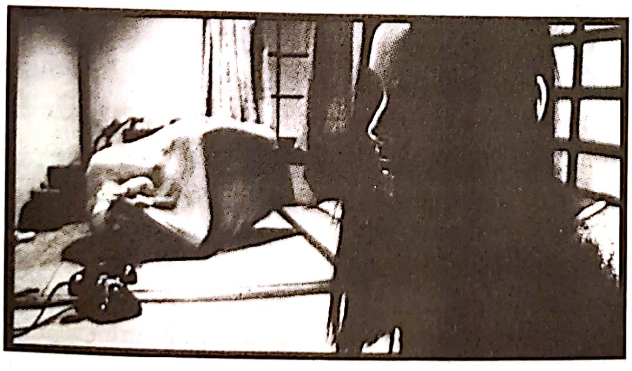
(1999), un salariat care organizează audiții pentru a-și alege o iubită primește mai mult decât se aștepta (**fig. 27.16**). Miike s-a bucurat de apreciere internațională pentru producții ca *Ucigașul Ichi/ Koroshiya 1* (2001), dar a realizat inclusiv filme pentru copii, un musical și un film ca *O dragoste de 4,6 miliarde de ani/ 4,6-okunen no koi* (2006), o poveste suprarealistă despre o închisoare de băieți.

Regizorii mai tineri nu au fost singurii care și-au demonstrat talentul în această perioadă. Alți cineaști japonezi au rămas în continuare activi până la o vârstă înaintată. Cariera lui Kinji Fukasaku, maestrul filmului *yakuza* de serie B, a cunoscut o renaștere atunci când acesta avea 70 de ani, odată cu *Battle Royale/ Batoru rowaiaru* (2000; **fig. 27.17**), un film de acțiune futurist, care a devenit un succes internațional în distribuția pe casete video. Shohei Imamura, cel mai important dintre regizorii Noului Val care au rămas activi după anul 2000, și Yoji Yamada, creatorul lui *Tora-san*, au continuat să lucreze și ei după vârsta de 70 de ani. La 82 de ani, Seijun Suzuki a arătat, cu *Prințesa Tanuki/ Operetta tanuki goten* (2005), că încă poate realiza deliruri scandaloase. Când Kon Ichikawa a murit în 2008, acesta avea mai mult de 90 de ani; cu doi ani înainte, își lansase cel de-al 88-lea film, *Familia Inugami/ Inugami-ke no ichizoku*, un *remake* al unei producții pe care o regizase cu treizeci de ani în urmă.

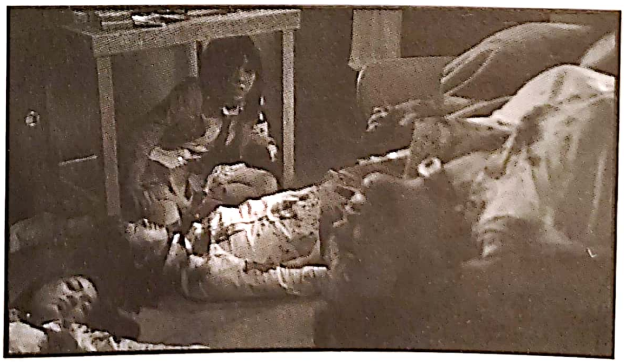
Parțial datorită succesului noilor regizori și al noilor genuri și parțial datorită investițiilor mari venite dinspre televiziune și agențiile de publicitate, industria s-a stabilizat. Guvernul a început să sprijine producția locală, iar investițiile private au crescut și ele. Filmele americane au continuat să domine primele zece locuri de la *box-office*-ul național, dar un număr mare de filme nipone au început acum să le facă competiție. Până în 2006, filmele japoneze au ajuns să revendice mai mult de jumătate din încasările de la *box-office*.

Acest model a continuat și în anii 2010. Producția a ajuns la circa 600 de lungmetraje, numărul de spectatori a crescut, iar veniturile din bilete au crescut și ele nestingherite. În aceeași măsură, Japonia a ajuns să exercite o influență asupra cinematografiilor din regiune. Așa cum filmele cu săbii influențaseră filmele western și de arte marțiale, „J-horrorul“ a fost imitat în producțiile din Coreea de Sud și din Hong Kong. *Avertizarea/ Ringu* (1998), despre o casetă video care ucide pe oricine se uită la ea, a devenit un succes internațional și a generat continuări și alte imitații. Filmele de nivel mediu care nu își găseau distribuitori în afara țării puteau acum obține venituri din drepturile de difuzare pe DVD. Companiile japoneze au avut de câștigat și de pe urma *remake*-urilor hollywoodiene ale succeselor J-horror *Avertizarea* și *Blestemul/ Ju-on* (2003).

***Anime*-ul, rețeta succesului** Începând cu anii 1980, ceea ce a susținut industria japoneză de film, atât



**27.16.** În *Audiția*, femeia pe care o alege salariatul îi răspunde acestuia la telefon; fără ca el să știe, un sac misterios (conținând oare un fost iubit?) se zbate neputincios în spatele ei.



**27.17.** *Battle Royale*: într-o Japonie plasată în viitor, elevii de liceu sunt forțați să-și vâneze și să-și ucidă colegii de clasă. Premisa filmului va fi prelucrată în francizele americane *Jocurile foamei* și *Divergent*.

pe plan local, cât și la export, au fost desenele animate cunoscute sub denumirea de *anime*-uri. Multe dintre acestea erau bazate pe imagini cu roboți, astronauți și adolescenți supereroi (în anumite cazuri chiar și școlărițe, ca în *Proiectul A-Ko/ Purojekuto Ēko*, 1986). Dintre filmele care au avut un mare succes de încasări multe au fost animații, iar unul în mod particular, sângerosul și postapocalipticul *Akira* (1987), al lui Katsuhiro Otomo, a devenit un succes de cult în afara Japoniei. Dispunând de bugete reduse, artiștii *anime* au fost nevoiți să renunțe la o mare parte din mișcarea complexă a animației clasice. Regizorii au exploatat unghiurile înclinate, montajul rapid, imaginile generate pe calculator, precum și tușele lucioase și suprafețele translucide (**fig. color 27.13**). *Anime*-urile de toate felurile s-au dovedit produse profitabile pentru televiziunile străine și pentru vânzările de casete video. Periodic, în campaniile de publicitate realizate sub egida „Cool Japan“, guvernul japonez a oferit sprijin financiar pentru a promova *anime*-ul în calitate de produs cultural.

Anticipând francizele cu supereroi pe care urma să le dezvolte Hollywoodul, companiile japoneze au creat întregi cicluri de lungmetraje derivate din *manga*, emisiuni de televiziune, romane și jocuri video. *Pokémon*, *Dragon Ball Z*, *Doraemon* și alte astfel de creaturi au ajuns să fie cunoscute în întreaga lume. Nu era un lucru neobișnuit ca majoritatea celor mai importante lansări locale din fiecare an să fie *anime*-uri. Povestea de dragoste cu schimburi între corpuri și călătorii prin timp a lui Makoto Shinkai, *Numele tău/ Kimi no na wa* (2016), a devenit filmul japonez cu cele mai mari încasări din toate timpurile.

*Anime*-ul a generat câteva filme ambițioase, cum ar fi *Fata care a sărit prin timp/ Toki o kakeru shōjo* (2006, Mamoru Hosoda), sau opera extinsă a lui Satoshi Kon, al cărui film *Perfect Blue/ Pāfekuto Burū* (1997) critică lumea muzicii pop. Dar, mai presus de toți, a planat Hayao Miyazaki (vezi caseta *Arta populară a lui Hayao Miyazaki*, din acest capitol).

Abordarea în regim artizanal, cu desene de mână, pe care a practicat-o Miyazaki diferea de ceea ce devenise modelul de afaceri din industrie. În mod uzual, un film era produs de un consorțiu compus dintr-un studio de film, o rețea de televiziune, o editură, o firmă de publicitate, o agenție de talente și o companie de distribuție video. Aceste așa-numite „comitete“ ale filmelor foloseau date de marketing pentru a ajunge la un consens monoton, lăsând, astfel, foarte puține alegeri creative la latitudinea regizorilor de film. Perfecționat pentru a răspunde cerințelor *anime*-urilor, sistemul de comitete s-a aplicat ulterior și filmelor cu actori, așa cum s-a întâmplat, de pildă, cu mai multe filme derivate din programele de televiziune, *Dansând printre rapoarte/ Odoru Daisōsasen* (1997) și *Un erou/ Hero* (2001).

Japonia a ajuns să se bazeze pe acele *blockbustere* care plăceau publicului din regiune și care își puteau găsi mai departe și distribuitori internaționali pe suport video. Ce s-a întâmplat cu sectorul independent? Practic, niciunul dintre filmele generației regizorilor anilor 1990 nu a avut mare succes pe plan local, iar festivalurile internaționale și cinematografele de artă și-au pierdut interesul pentru ele. După o dramă plină de simboluri (*Păpușile/ Dōruzu*, 2002), un film de epocă cu lupte de săbii (*Zatoichi: Samuraiul orb/ Zatōichi*, 2003) și o serie de comedii burlești (*Takeshi vs. Takeshi/ Takeshis'*, 2005; *Trăiască regizorul!/ Kantoku · Banzai!*, 2007), Takeshi Kitano s-a întors la originile sale cu câteva saga sângeroase cu gangsteri (trilogia *Furie/ Autoreiji*, 2010–2017). Kiyoshi Kurosawa și-a menținut un public de cult la nivel internațional, la fel și Takashi Miike, care a lansat câte două filme pe an, în genuri multe și diverse. Ambii au urmat tendințe care se dovediseră de succes – Kurosawa cu poveștile sale lente de răzbunare și Miike cu adaptările după *manga* și jocuri video. Sion Sono a fost prolific și provocator într-o manieră similară cu Miike; *Dedesubturile iubirii/ Ai no mukidashi* (2008) e povestea unui tânăr profund dedicat lui Iisus, căruia îi place să fotografieze lenjeria intimă a fetelor. Miike și Sono au fost două exemple de regizori care au demonstrat capacitatea Japoniei de a face din nonconformism o afacere profitabilă, dar aceștia puteau, de asemenea, lucra și într-o manieră mai tradițională. Miike s-a orientat către filmele cu lupte de săbii, în timp ce *Tărâmul speranței/ Kibō no Kuni* (2012), al lui Sono, a tratat cu emoție povestea unor supraviețuitori ai accidentului nuclear de la Fukushima.

Hirokazu Koreeda a dovedit și el că se poate adapta. Koreeda a obținut numeroase premii în cadrul festivalurilor, precum și distribuție în cinematografele de artă, cu filme afectuoase care spun povești despre moarte (*O viață minunată/ Wandafuru Raifu*, 1998), despre copii neglijați de mamă (*Nimeni nu știe/ Dare mo shiranai*, 2004), despre tensiunile nespuse din interiorul unei familii (*Cu un picior în fața celuilalt/ Aruitemo aruitemo*, 2008) și despre surori care încearcă să supraviețuiască fără părinții lor (*Surioara noastră/ Umimachi Diary*, 2015). Un film mai timpuriu precum *Lumina*

## ARTA POPULARĂ A LUI HAYAO MIYAZAKI

Cariera lui Hayao Miyazaki a început în 1963, acesta intrând în industrie ca realizator de desene simple pentru televiziune, filme de lungmetraj și *manga*. Trecând la regia de film, Miyazaki a realizat mai întâi *Lupin III: Castelul lui Cagliostro/ Rupan Sansei: Kariosutoro no shiro* (1979) și a continuat cu *Nausicaa/ Kaze no tani no Naushika* (1984), filmul care i-a adus, de fapt, succesul. Plecând de la primele 16 episoade ale unei epopei *manga* scrise tot de Miyazaki, filmul prezenta o prințesă dintr-o lume post-apocaliptică, ce se confruntă cu un dezastru ecologic și cu regate aflate în conflict.

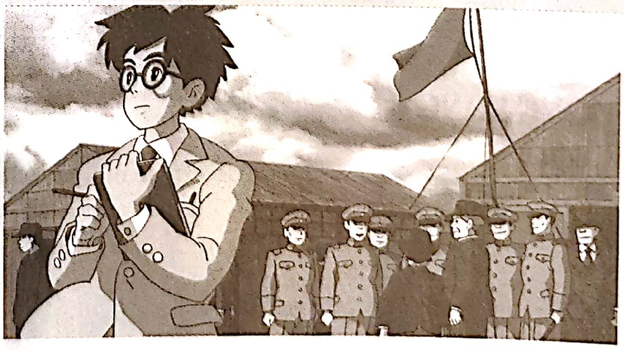
Datorită succesului lui *Nausicaa*, Miyazaki a putut cofonda, în 1985, Studioul Ghibli. Ghibli era mic, dar a devenit treptat unul dintre cele mai venerate branduri de animație din întreaga lume. Politica studioului a fost de a realiza filme de calitate înaltă și atent meșteșugite, deopotrivă lungmetraje și scurtmetraje. Acest lucru a însemnat desfășurătoare de producție întinse pe perioade foarte lungi; în 30 de ani, Miyazaki a realizat doar 10 lungmetraje. Ghibli s-a deosebit de rivalii din industrie prin faptul că nu a realizat continuări ale propriilor producții și nici serii de filme. Cu toate acestea, șirul de succese populare ale studioului a generat un număr considerabil de produse comerciale adiacente.

Al doilea lungmetraj realizat de Miyazaki pentru Ghibli, *Vecinul meu Totoro/ Tonari no Totoro* (1988), rezumă perfect caracteristicile primelor sale filme. Două fetițe se mută la țară alături de tatăl lor. Dragostea pentru realitatea idilică din jur e umbrită doar de lenta recuperare a mamei în spital. Cele două întâlnesc un spirit a cărui înfățișare seamănă cu o încrucișare între un ursuleț de pluș și un pinguin (**fig. color 27.14**). Totoro și celelalte spirite ale lumii de care aparține le ajută pe fetițe să treacă prin momentele grele ale vieții. *Vecinul meu Totoro* a rămas unul dintre cele mai populare filme ale lui Miyazaki, iar figura cu ochi mari a lui Totoro a devenit sigla Studioului Ghibli.

Animația realizată de mână a lui Miyazaki dă naștere unor lumi luxuriante, care amintesc de filmele clasice ale Studioului Disney din anii 1940, precum *Bambi*. Fundalurile pictate și elaborate ale secvențelor sunt întregite de lumina de atmosferă, precum și de peisaje și de clădiri detaliate cu finețe. Personajele umane au un aspect ușor caricatural, cu volumele siluetelor mai puțin definite, dar ele par mai puțin exagerate decât e regula pentru majoritatea personajelor din *anime*-uri. În timp ce, de cealaltă parte, multe *anime*-uri erau preocupate de imaginarul *mecha*, povești cu aventuri spațiale și lupte între roboți, Miyazaki a căutat să infuzeze locațiilor rurale o aură de mister supranatural. Totoro, spre exemplu, întruchipează tradiția șintoistă a spiritelor copacilor, râurilor și a altor elemente ale naturii.

Pe măsură ce tehnicile de animație pe calculator au devenit tot mai răspândite, regizorii de la Ghibli au rămas hotărâți să continue să deseneze manual. *Prințesa Mononoke/ Mononoke-hime* (1997) a folosit tehnici de mapare a texturilor și cerneală și vopseluri digitale, dar stilul a rămas unul recognoscibil al lui Miyazaki. În același film, vechile îngrijorări ale regizorului cu privire la distrugerea naturii au devenit și mai evidente și au căpătat un ton mai sumbru. Spiritele pe care le înfruntă eroinele din *Mononoke* și *Călătoria lui Chihiro/ Sen to Chihiro no kamikakushi* (2001) amintesc de forțele demonice ale mitologiei șintoiste. Cu *Vântul se întețește/ Kaze tachinu* (2013), biografia unui cercetător din domeniul aeronauticii (**fig. 27.18**), Miyazaki a oferit o reflecție emoționantă asupra istoriei Japoniei din timpul războiului.

Toate filmele lui Miyazaki au obținut profituri mari și premii. *Călătoria lui Chihiro* a încasat 275 de milioane de dolari la nivel mondial și a rămas până în 2016 filmul de animație cu cele mai mari încasări din toate timpurile în Japonia. Până la acest moment, șase dintre primele zece succese animate ale țării au fost filme Ghibli, dintre care cinci regizate de Miyazaki. *Călătoria lui Chihiro* a obținut premiul Oscar pentru cel mai bun film de animație și a câștigat Ursul de Aur la Festivalul de Film de la Berlin – învingând astfel toate filmele din competiție, nu doar pe cele de animație. Peste tot în lume, filmele lui Miyazaki s-au bucurat de succes atât în distribuția pe formate video, cât și în



**27.18.** Idealistul inginer de aeronautică Jiro se concentrează la un test de zbor, fără să țină cont de ofițerii din spatele lui. Pe tot parcursul filmului *Vântul se întețește* acesta încearcă să ignore implicațiile militare ale muncii sale.

### ARTA POPULARĂ A LUI HAYAO MIYAZAKI, continuare

cadrul unor retrospective. În 2017, Miyazaki a anunțat demararea unui alt proiect de lungmetraj*.

Subtilitatea cu care cineastul a abordat situaţiile fantastice a conferit operei sale un anumit rafinament care le lipsea altor *anime*-uri. El a explicat că a încercat să „liniștească puțin lucrurile; să nu-i bombardeze [pe copii] cu zgomot și să le distragă astfel atenţia... Dacă rămâi onest în fața bucuriei, a uimirii și a empatiei, nu ai nevoie de violență."**

---

* *Băiatul și stârcul/ Kimitachi wa dō ikiru ka* (2023). (n.t.)

** În Roger Ebert, *Interview with Hayao Miyazaki*, RogerEbert.com, 12 septembrie 2002, http://www.rogerebert.com/interviews/hayao-miyazaki-interview.

---

*rătăcitoare* amintea, prin tonul meditativ și prin caracterul pictural, de densitatea filmelor taiwanezului Hou Hsiao-hsien, dar filmele ulterioare ale lui Koreeda au fost mai temperate la nivelul ritmului și al imaginii. Acestea ofereau versiuni actualizate ale dramelor umaniste și calde ale lui Ozu, Kinoshita și ale altor regizori din perioada postbelică (vezi *Japonia*, din Capitolul 18).

Filmele japoneze non-animate, cu actori, au continuat să fie apreciate în străinătate, dar nu la fel de intens ca în anii 1980 și 1990. Momente importante au constituit apariția emoționatului *Trecerile pe celălalt tărâm/ Okuribito* (2008), despre un tânăr care învață să se ocupe de cei care au murit, *Sonată din Tokio/ Tōkyō Sonata* (2008), al lui Kiyoshi Kurosawa, despre șomaj în rândul angajaților din sectorul privat, *Fish Story/ Fisshū Sutōrī* (2009), o poveste fantezistă despre un cântec punk-rock care schimbă, de-a lungul anilor, viețile ascultătorilor săi, și comedii mieroase ca *Acolo unde te poartă norii/ Hara ga kore nande* (2011) și *Hoțul de chei/ Kagi dorobō no mesoddo* (2012). Acasă, industria părea că s-a relaxat, cele 600 de filme lansate în fiecare an contorizând peste jumătate din totalul vânzărilor de bilete. *Anime*-urile au rămas principalul produs audiovizual japonez și nimic nu părea că le va detrona.

## HONG KONG

Faptul că Japonia, cu o populație de 125 de milioane de locuitori și cu o bază industrială avansată, a fost până la începutul anilor 2000 cea mai puternică dintre cinematografiile Asiei de Est nu este ceva surprinzător. În schimb, neașteptat e că o colonie britanică a cărei economie s-a bazat pe comerțul maritim și pe fabricarea de produse cu costuri reduse, cu o populație de sub șapte milioane de locuitori, a generat una dintre cele mai puternice tradiții cinematografice din istorie. Când supereroul de astăzi zboară în înaltul cerului și împroașcă fulgere din pumni sau când Neo din *Matrix/ The Matrix* (1999) șoptește cu venerație „Știu *kung-fu!*", ne aflăm față în față cu moștenirea trainică a sutelor de filme realizate de micul oraș-stat Hong Kong.

În decursul anilor 1930, insula a fost un refugiu pentru cineaștii chinezi fugiți din calea războiului izbucnit pe continent, iar până în anii 1950 au ajuns să funcționeze aici mai multe studiouri de film. Oferta companiilor din Hong Kong consta în comedii, melodrame de familie, filme de operă cantoneză și cu lupte de săbii, destinate atât sudului Chinei, cât și populațiilor chineze din întreaga Asie.

**Frații Shaw și noul *wuxia pian*** O firmă anume a ajuns să domine piața. Compania fraților Shaw (Shaw Brothers) întemeiase un imperiu al divertismentului în Singapore. În 1958, neobositul întreprinzător Run Run Shaw a canalizat producția de film a companiei într-un studio din Hong Kong, pe care l-a construit de la zero. Studioul Fraților Shaw (cunoscut și ca „Movietown") deținea trei platouri închise de filmare, numeroase platouri în aer liber (printre care și un lac artificial), o școală de actorie, laboratoare, studiouri de sunet și chiar cămine și apartamente destinate angajaților. Shaw Brothers era o companie integrată pe verticală, deținând agenții de distribuție și lanțuri de cinematografe în toată Asia de Est. Compania a pus accentul pe producția în mandarină, cel mai răspândit dintre dialectele regionale ale limbii chineze.

În anii 1960, Shaw Brothers a inițiat un nou tip de producții cu arte marțiale, *wuxia pian*-ul, sau filmul de „arte marțiale cavalerești"*. Împrumutând elemente acrobatice din opera Beijing, din filmele japoneze cu samurai, din westernurile spaghetti și din seria cu James Bond, filmele cu lupte de săbii ale companiei Shaw erau demonstrații spectaculoase de acțiune. Chang Cheh, cel mai de succes practicant al genului, a transformat *Spadasinul fără braț/ Du bei dao* (1967) și *Întoarcerea rândunicii de aur/ Jin yan zi* (1968) în veritabile spectacole ale violenței (**fig. 27.19**). Asistenții de regie și coregrafii de lupte ai lui Chang au ajuns, la rândul lor, regizori importanți în anii 1970.

---

* *Wu* – persoană care are legătură cu artele marțiale, militar, luptător, războinic; *xia* – erou, mai ales în sensul unui cavaler sau al unui luptător care urmează un cod (de onoare). Filmele

Celălalt mare maestru al genului *wuxia pian* din cadrul Studiourilor Shaw a fost King Hu, al cărui film *Rândunica de aur/ Da zui xia* (1965) a marcat apariția unui nou tip de filme cu săbii. *Rândunica de aur* își construiește acțiunea din intrigile și mascaradele petrecute în rândul oaspeților unui han. Montajul rapid al lui Hu, alături de vijelioasele sale compoziții pe ecran lat și de elementele de acrobație preluate de la opera Beijing au conferit genului un nou suflu.

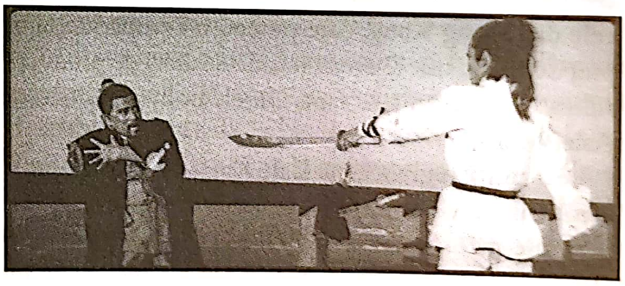
Părăsind Shaw Brothers, Hu a plecat în Taiwan și a realizat acolo mai multe filme. Producția celui mai influent dintre acestea, *O străfulgerare zen/ Xia nu* (1970), a fost realizată la o scară pe care genul *wuxia* nu o mai văzuse până atunci. Plecând de la complexități și nuanțe ale filosofiei budiste, versiunea originală a filmului dura trei ore și împingea stilizarea lui Hu către noi extreme. Războinicii se aruncă deasupra unor stânci, ricoșează din pereți și trunchiuri de copac și se năpustesc din văzduh. Lupta crâncenă dintr-o pădure de bambus (**fig. color 27.15**) a devenit o secvență clasică, pe care Ang Lee a citat-o în *Tigru și dragon*. Opera lui Hu a conferit filmului cu lupte de săbii o grațioasă energie cinetică, iar producțiile sale au avut o influență de durată asupra cinematografiei mondiale.

**Bruce Lee și filmul *kung-fu*** Raymond Chow a inițiat un nou ciclu de filme cu arte marțiale, care a atins o popularitate și mai mare. Chow fusese directorul departamentului de producție al lui Run Run Shaw, dar s-a desprins de studio în 1970 pentru a-și fonda propria companie, Golden Harvest, și a realiza filme cu artistul de arte marțiale Bruce Lee.

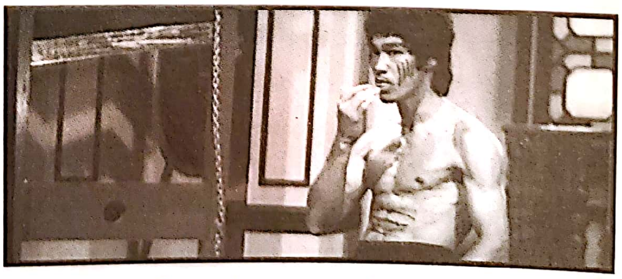
Născut în timpul unei șederi în California a părinților săi – doi actori chinezi –, Lee fusese un actor popular în Hong Kong încă din copilărie. În Statele Unite, în schimb, a primit numai roluri minore de film și televiziune. Până când *Șeful/ Tang shan da xiong* (1971), produs de Golden Harvest, a explodat pe ecrane. Filmul l-a făcut pe Lee celebru instantaneu și, ca urmare, genul *kung-fu* a devenit cunoscut în întreaga lume. Chow a consolidat faima lui Lee cu alte două succese, *Pumnul de fier/ Jing wu men* (1972) și *Drumul dragonului/ Meng long guojiang* (1972). Lee a apărut ulterior alături de actori minori de la Hollywood în filmul de mai mare buget *Intrarea dragonului/ Enter the Dragon* (1973), o coproducție cu Warner Bros.

Ajungând cea mai faimoasă vedetă de origine chineză a tuturor timpurilor, Lee a fost cel care le-a deschis țărilor din Vest apetitul pentru filmele din Hong Kong. S-a văzut pe sine ca o emblemă a excelenței artelor marțiale chineze, o perspectivă punctată în mod explicit în *Pumnul de fier*, care celebrează rezistența locuitorilor din Shanghai împotriva ocupației japoneze din timpul celui de-Al Doilea Război Mondial. Filmele lui Lee, apreciate în întreaga Lume a Treia, au fost adesea interpretate ca simboluri ale mândriei și răzvrătirii Asiei revoluționare. Moartea sa în 1973, în circumstanțe misterioase, i-a asigurat actorului statutul de erou cult.

Chiar dacă Lee n-a regizat decât un singur film, *Drumul dragonului*, el s-a asigurat că producțiile în care joacă îi proiectau imaginea de vedetă. Cel mai adesea, interpreta rolul unui supraom, în mod indiscutabil cel mai bun luptător din zonă, dar care își păstrează toată forța până într-un punct culminant exploziv (**fig. 27.20**). Lee a insistat asupra unor secvențe de luptă mai realiste decât norma filmelor din Hong



**27.19.** Răufăcătorul este pedepsit corespunzător în *Noul spadasin fără braț/ Xin du bi dao* (1971).



**27.20.** Bruce Lee își linge propriul sânge pentru a-și alimenta furia (*Intrarea dragonului*).

---

*wuxia* urmăresc în principal aventurile legendare ale unor războinici sau luptători de arte marțiale. (n.t.)

Kong, etalându-și abilitățile în cadre destul de lungi și filmate de la distanță.

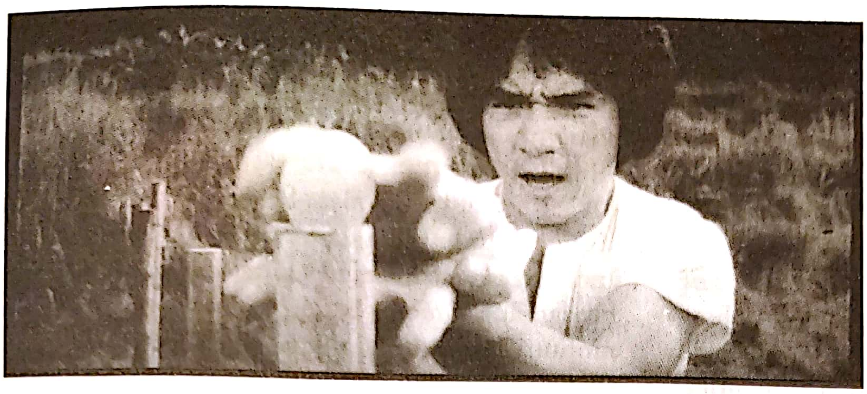
După moartea lui Bruce Lee, producătorii au încercat să-i găsească înlocuitori, dar niciunul nu a avut carisma feroce a actorului. Chiar și așa, publicul străin îmbrățișase deja genul, iar afacerea lui Raymond Chow a crescut. Până la mijlocul anilor 1970, Golden Harvest și Shaw Brothers produceau în jur de o treime din producția totală de filme a Hong Kong-ului. Chow controla cel mai mare lanț de cinematografe din colonie și alte 500 de ecrane din restul Asiei. Filmul cu arte marțiale, așa cum l-au dezvoltat Frații Shaw și Raymond Chow, a schimbat standardul pentru filmele de acțiune și a asigurat filmelor din Hong Kong un loc pe piețele internaționale, fie ele mari sau mici.

**Succesele anilor 1980** Din anii 1960 până la începutul anilor 1990, cinemaul din Hong Kong a fost o forță vitală. Acasă, pe teritoriul coloniei, *box-office*-ul era dominat de filmele autohtone. Genurile și starurile filmului din Hong Kong se bucurau de o popularitate imensă în întreaga Asie, dar și în Africa, în America Latină și în rândul comunităților asiatice din Europa și America de Nord. Companiile integrate pe verticală, ca Shaw Brothers și Golden Harvest, își proiectau producțiile în propriile săli de cinema, în timp ce companiile mai mici, finanțate de vedete, de oameni de afaceri și de gangsteri, și-au găsit și ele un public receptiv. Fiindcă filmele de la Hollywood nu pătrunseseră prea adânc pe piețele țărilor mai mici din Pacific, cele din Hong Kong, care puteau fi cumpărate la un preț destul de mic și aveau totodată valori de producție ridicate, au devenit, în fapt, filmele hollywoodiene ale Asiei de Est.

Anumiți regizori, ca Lau Kar-leung, angajat al companiei Shaw Brothers, au consolidat genul artelor marțiale prin filme ca *Războinicul posedat/ Shen da* (1975) și *Cele opt diagrame ale lui Wu-Lang/ Wu Lang ba gua gun* (1984), dar, în ansamblu, filmele cu săbii și cele *kung-fu* au intrat în declin. Genurile majore ale anilor 1980 au devenit thrillerele polițiste, comediile contemporane și filmele de acțiune cu subiecte din lumea interlopă. Pentru mulți critici și spectatori, aceste noi genuri reflectau modernizarea și occidentalizarea culturii orașului. Au apărut și vedete noi. Comediantul de televiziune Michael Hui și-a fondat propria companie și a furnizat studioului Golden Harvest o serie de comedii burlești (*Jocuri de noroc/ Gwai ma seung sing*, 1974; *Siguranță garantată/ Mo dang bou biu*, 1981; *Marea ciufulire de pene/ Gai tung ngap gong*, 1988). Hui interpreta roluri de vânzători lacomi și de profesioniști grosolani, tipologii ușor de asociat cu noul spirit mercantil al Hong Kong-ului (**fig. 27.21**).

Succesul comediilor lui Hui a deschis calea pentru o altă personalitate a genului, Jackie Chan. Chan și-a început cariera imitându-l pe Bruce Lee, ca apoi să îmbine *kung-fu*-ul acrobatic și comedia alertă în *Șarpele în umbra vulturului/ Se ying diu* sau (1978) și în *Tânărul maestru/ Shi di chu ma* (1980) (**fig. 27.22**). Chan a devenit rapid cel mai mare star al Asiei. Refuzând să folosească o dublură, acesta a executat cascadorii extrem de riscante, adoptând, în același timp, o *persona* pe ecran care amintea de Keaton și de Harold Lloyd – un individ micuț și obișnuit, dar care nu renunță niciodată. Dar Chan a schimbat rapid genurile. Presimțind că popularitatea filmului *kung-fu* era în scădere, acesta a îmbinat acțiunea și comedia fizică cu intriga istorică (*Pământ și apă/ 'A' gai wak*, 1983), cu thrillerul cu polițiști (*Contracronometru/ Ging chaat goo si*, 1985) și cu aventura cutezătoare (*Armura divină/ Lung hing foo dai*, 1986). Chan a rămas un star popular timp de mai multe decenii, devenind cunoscut și în rândul publicului occidental odată cu franciza hollywoodiană *Ora de vârf/ Rush Hour* și obținând un premiu Oscar onorific.

**27.21.** Michael Hui îi ia fața fratelui său Sam în *Mr. Boo: Detectiv privat/ Ban jin ba liang* (1976).



**27.22.** În *Șarpele în umbra vulturului*, Jackie Chan își exersează atacul în stil „șarpe“ pe niște ouă nevinovate.

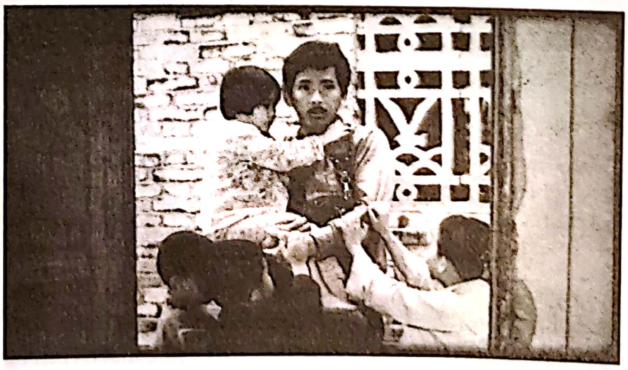
**Noul Val din Hong Kong** Tinerii regizori care au început să activeze la sfârșitul anilor 1970 se simțeau uniți de identitatea lor cosmopolită ca cetățeni ai Hong Kong-ului. Odată cu înființarea Festivalului de Film din Hong Kong (1977), cu apariția unor reviste serioase de profil și cu introducerea unor cursuri universitare specializate, s-a format o nouă cultură cinematografică. Mai mulți regizori, adesea școliți în străinătate și care își începuseră cariera în producția locală de televiziune, s-au bucurat de recunoaștere internațională. Unii dintre ei au rămas independenți, în timp ce alții au devenit forțe centrale ale industriei – echivalentul hongkonghez al *movie brats*-ilor de la Hollywood (vezi *Noul Hollywood: de la finalul anilor 1960 la finalul anilor 1970*, din Capitolul 22).

Lucrând inițial ca regizoare de televiziune, Ann Hui a debutat cu *Secretul/ Fung gip* (1979), un film despre o crimă produs preponderent de femei. *Trupa de groază/ Zhuang dao zheng* (1980) a contribuit la resuscitarea filmelor cu fantome, iar *Povestea lui Woo Viet/ Woo Yuet dik goo si* (1981) anticipa filmele polițiste cu „eroi“. Reputația internațională a lui Hui s-a bazat pe drame mai întunecate, care meditau asupra istoriei postbelice a Asiei. *Fuga către mare/ Tau ban no hoi* (1982; **fig. 27.23**) explică opresiunea politică ce îi determină pe vietnamezi să emigreze în Hong Kong. *Cântecul exilului/ Ke tu qiu hen* (1990) urmărește modul în care o tânără ajunge să înțeleagă trecutul complex al mamei sale, o femeie de origine japoneză forțată să devină prostituată în timpul războiului din China.

Au existat și alți cineaști care și-au adus contribuția la Noul Val. *Două suflete îndrăgostite/ Liang xiao wu zhi* (1981), al lui Shu Kei, prezenta în detaliu o poveste de dragoste între doi adolescenți cu dizabilități. Allen Fong, care studiase filmul la University of Southern California, s-a specializat la rândul lui în drame umaniste și intime. Respingând ritmul agitat al producțiilor comerciale și fiind adesea obligat să filmeze pe peliculă de 16 mm, Fong a lucrat într-un filon dulce-amărui, care amintește de filmele lui Truffaut, așa cum se poate vedea în *Dragoste de tată/ Foo ji ching* (1981) și în *Ah Ying/ Boon bin yen* (1983).

Caracterul sobru al unor astfel de filme a făcut ca Noul Val din Hong Kong să se identifice cu comentariul social și cu nuanțele psihologice. Dar această latură a tendinței a fost rapid înăbușită de o înnoire a genurilor populare. În centrul acestei evoluții s-a aflat Tsui Hark. Înainte să regizeze filme pentru televiziune și câteva lungmetraje de o satiră violentă, Tsui a studiat filmul în Statele Unite. Influențat de *Războiul stelelor* (1977), acesta a lansat, odată cu *Zu: Războinicii muntelui fermecat/ Suk san: Sun Suk san geen hap* (1982), un ciclu de filme *wuxia* fantastice și a primit mai multă recunoaștere odată cu aventurile de epocă *Shanghai Blues/ Shang Hai zhi yen* (1984) și *Intrigi în stil Beijing/ Do ma daan* (1986).

Aceste amestecuri amețitoare și hiperactive de acțiune, comedie și romantism sentimental împrumută deschis elemente de la Noul Hollywood. Scenele lui Tsui sunt încărcate până la epuizare: camera de filmat se apropie de actori cu mișcări rapide, iar configurațiile superangulare se multiplică iute. O scenă tipică din



**27.23.** Jurnalistul din Hong Kong, alături de copiii vietnamezi pe care încearcă să-i salveze în *Fuga către mare*.

*Shanghai Blues* arată mai multe personaje care se feresc unele de altele, doar ca să apară în colțuri neașteptate ale cadrului (**fig. color 27.16**).

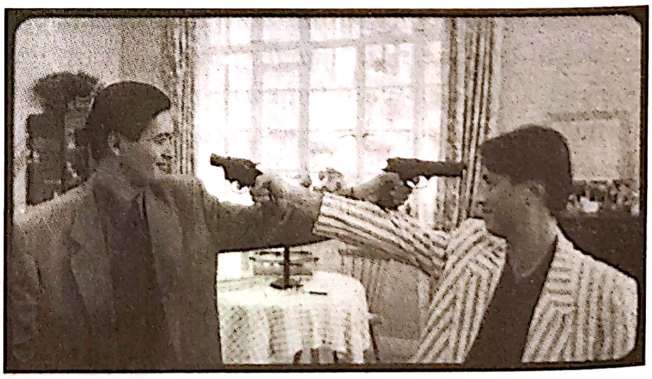
La fel ca Spielberg și Lucas, Tsui a devenit și un producător puternic. Compania sa, Film Workshop, a produs multe dintre cele mai mari succese ale tuturor timpurilor din cinemaul hongkonghez. Filmul sângeros al lui John Woo, *Sânge de erou/ Ying hung boon sik* (1986), a făcut din actorul de televiziune Chow Yun-fat o senzație populară și a inițiat un ciclu de filme „eroice“ cu gangsteri sensibili și romantici* (**fig. 27.24**). Tsui a produs, de asemenea, filmul lui Ching Siu-tung, *O poveste chinezească cu fantome/ Sien nui yau wan* (1987), o feerie supranaturală cu arte marțiale, precum și cel mai important film al lui Jet Li, *A fost odată în China/ Wong Fei Hung* (1991). Ambele filme au dat naștere unor numeroase continuări și clone. Succesul pe care l-a avut Tsui cu filmele lui de divertisment flamboaiante a echivalat cu sfârșitul Noului Val și a inițiat o modă a filmelor stridente și cu un ritm alert.

Filmele electrizante ale lui Tsui și ale colegilor săi au început să fie apreciate și în rândul cercurilor occidentale. Distribuitorii europeni și nord-americani au pus în circulație *Asasinul/ Dip huet seung hung* (1989), al lui John Woo, în care seria de filme cu gangsteri-eroi ajungea la înălțimi delirante. Conversațiile inspirate sunt purtate sub amenințarea armei, în toiul unui carnagiu spectaculos și al unor scene sentimentale de devotament bărbătesc (**fig. 27.25**). Companiile americane i-au angajat pe Woo, Tsui și alți regizori din Hong Kong pentru a realiza filme de acțiune cu buget redus, iar Woo a devenit o figură de categorie A, datorită unor proiecte precum *Misiune: Imposibilă II/ Mission: Impossible II* (2000). Cu toate acestea, aprecierea globală de care s-a bucurat cinemaul din Hong Kong a coincis cu un declin al industriei.

**Anii 1990 și mai târziu: A apus vremea eroilor** Regatul Unit a fost obligat să înapoieze Hong Kong-ul Republicii Populare Chineze în 1997. Industria cinematografică a intrat într-un ritm accelerat, lansând filme pe bandă rulantă pentru a obține profituri rapide în fața unui viitor incert. Un actor ajungea să joace în peste o duzină de filme pe an, filmând diminețile pentru unul, iar după-amiezile pentru altul. Grupările criminale cunoscute sub numele de triade s-au amestecat mai mult în industrie, forțând vedetele să joace în filme realizate extrem de rapid. Până la începutul anilor 1990, s-a ajuns la o producție de peste 200 de filme pe an – ceea ce reflectă popularitatea de care se bucurau filmele din Hong Kong în întreaga Asie de Est. Ținând cont de aceste aspecte, producătorii din Hong Kong și-au mărit bugetele, finanțând filmele prin vânzarea lor în avans către distribuitorii din străinătate.

Această producție masivă a făcut posibile și proiecte mai puțin obișnuite, inclusiv filme de artă precum grațioasa poveste de dragoste cu fantome a lui Stanley Kwan, *Rouge/ Yim ji kau* (1988; **fig. color 27.17**) sau filmul său biografic despre Ruan Lingyu (vezi *China: cinematografia prinsă între ideologiile de dreapta și de stânga*, din Capitolul 11), *În lumina scenei/ Yuen Ling yuk* (1991). Cele mai originale filme de artă le-a realizat fostul scenarist Wong Kar-wai. După succesul pe care l-a avut propria variantă la *Crimele din Mica Italie*, *Ține-mă strâns în brațe/ Wong gok ka moon* (1988), Wong a realizat *O tinerețe rătăcitoare/ A Fei zheng chuan* (1990), un punct de referință al cinemaului din Hong Kong. Filmul utiliza o imagine

**27.24.** În toiul unui schimb de focuri, doi gangsteri își unesc forțele cu polițistul, de care îi leagă o relație de sânge și de prietenie (*Sânge de erou*).



**27.25.** Chow Yun-fat și Danny Lee au o discuție în *Asasinul*.

---

* Tipologie de filme cunoscute sub numele de *heroic bloodshed*. (n.t.)

retro a anilor 1960 pentru a prezenta poveștile mai multor tineri ale căror vieți sunt legate între ele de un alt tânăr rece și manipulator. Niciun alt film din Hong Kong nu mai fusese până atunci atât de îndrăzneț din punct de vedere formal și nici atât de complex din punct de vedere psihologic.

*O tinerețe rătăcitoare* a costat mult, nu și-a recuperat banii și l-a împiedicat pe Wong să mai regizeze pentru câțiva ani. Acesta a revenit apoi cu un șir de filme care au atras atenția festivalurilor internaționale: *Cenușa timpului/ Dung che sai duk* (1994), *Chungking Express/ Chung Hing sam lam* (1994), *Îngeri decăzuți/ Do lok tin si* (1995), *Fericiți împreună/ Chun gwong cha sit* (1997), *O iubire imposibilă/ Fa yeung nin wa* (2000) și *2046* (2004). Wong a devenit cel mai respectat regizor de filme de artă din Hong Kong. Maniera sa de lucru a preluat elemente din cinematograful comercial – staruri importante, melodii populare, situații romantice, confruntări violente –, dar le-a poetizat prin intermediul unui stil liber și liric.

Filmele lui Wong au un caracter de schiță, de digresiune, sunt uneori autoindulgente, dar adesea captivante. Firele narative se despart și converg în mod neașteptat. În *Chungking Express*, povestea începe cu un cuplu doar ca să treacă apoi la altul, fără a mai reveni la primul. *O iubire imposibilă* se concentrează asupra unui cuplu care ia naștere atunci când cei doi află că soții lor au devenit amanți (**fig. color 27.18**). Respingând ritmul rapid și hiper-violența filmelor din Hong Kong-ul anilor 1980, Wong preferă secvențele care se derulează lent și imaginile melancolice care amintesc de cinemaul impresionist francez (**fig. 27.26**). Protagoniștii lui tânjesc după iubire, resimțind totodată efemeritatea vieții. Construind drame discrete și imagini pline de viață, Wong creează un cinema al extazului melancolic.

Chiar dacă premiate la Cannes și distribuite în lumea întreagă, filmele lui Wong Kar-wai nu au avut un succes prea mare în plan local. Totuși, în paralel, genurile populare s-au bucurat de noi revigorări la nivelul industriei autohtone. Stephen Chow a devenit cel mai mare star din Hong Kong odată cu șirul său de comedii absurde și maniacale. Ambițiosul regizor Peter Chan a exploatat un nou filon romantic inspirat de Hollywood odată cu comedia de travesti *Ce-i bărbatul, ce-i femeia/ Gam chi yuk yip* (1994) și cu drama *Doi tovarăși, aproape doi îndrăgostiți/ Tian mi mi* (1996). Tsui Hark a revenit cu *Sabia frântă/ Dao* (1995), un *remake* de proporții seismice al filmului lui Chang Cheh, *Spadasinul fără braț* (1967).

Noile companii de producție au început să aducă pe ecrane filme de acțiune tot mai stilizate. Cea mai remarcabilă dintre ele a fost Milkyway Image, condusă de regizorul veteran al studiourilor Shaw, Johnnie To, și de scenaristul și regizorul Wai Ka-fai. Împreună, cei doi au produs câteva drame pătrunzătoare într-o stilistică de *neo-noir*, printre care *Noaptea cea lungă/ Aam fa* (1996), *Fii pe fază/ Fai seung dat yin* (1996) și *Eroii nu mor niciodată/ Chan sam ying hung* (1998). Filmul lui To *În bătaia focului/ Cheung foh* (1999), despre câțiva asasini plătiți să păzească un șef de triadă, propunea un stil vizual controlat cu finețe care amintește de Jean-Pierre Melville (vezi *Noi regizori independenți*, din Capitolul 17) (**fig. color 27.19**).

Retrocesiunea Hong Kong-ului către China în 1997 a coincis cu o criză economică în întreaga Asie. Spectatorii din regiune se săturaseră de rețetele filmului autohton pe măsură ce filmele de la Hollywood s-au răspândit pe piețele din zona Pacificului. Până și starurile și genurile până atunci profitabile au început să dispară. Filmele erau piratate la liber pe suporturile video, piața de peste hotare secătuise, iar cele mai mari firme s-au prăbușit sau, așa cum s-a întâmplat cu Golden Harvest, s-au retras din producție și s-au concentrat pe construcția de săli de cinema în China continentală. Cinematografia din Hong Kong a intrat în colaps. Între 2002 și 2006, investițiile anuale în producția locală au scăzut de la 120 la 72 de milioane de dolari americani.

Producția a scăzut la 64 de filme pe an în 2004, 51 în 2006 și 28 în 2007. Majoritatea au pierdut bani. Au existat totuși câte unul sau două filme de succes în fiecare an, ca *Fotbalistul Shaolin/ Siu lam juk kau* (2001), al lui Stephen Chow, saga crimelor *Afaceri infernale/ Mou gaan dou* (2002) și *Initial D: Cursă extremă/ Tau*

**27.26.** *Chungking Express*: fata de la restaurantul *fast-food*, devenită între timp stewardesă, îl așteaptă pe bărbatul visurilor ei.

*man ji D* (2005), ecranizarea unor benzi desenate. S-au mai strecurat, de asemenea, câteva filme de gen, adesea filme horror și comedii romantice. Johnnie To a fost unanim recunoscut drept cel mai original dintre regizorii de film popular, dar remarcabilul său ritm de două sau trei filme pe an depindea de succesul de public. Strategia companiei sale Milkyway a fost să lanseze câte o comedie romantică cu vedete de succes, ca apoi să poată alimenta proiecte polițiste mai idiosincratice, precum *PTU* (2003), *În exil/ Fong juk* (2006) și *Umbrelele din Hong Kong/ Man jeuk* (2008).

Industria și-a pus speranțele în China, unde, până atunci, un public numeros și din ce în ce mai prosper se bucurase deja de filmele din Hong Kong pe DVD-uri piratate. Putea Hong Kong-ul să devină Hollywoodul continentului? China tocmai își liberaliza piața de cinema, dar guvernul încă punea restricții pe importuri, iar filmele din Hong Kong nu beneficiau de niciun avantaj în acest sens. Cele mai bune oportunități rămâneau coproducțiile. Astfel, producătorii din Hong Kong au pus cap la cap pachete care combinau vedete din toată Asia de Est.

În ianuarie 2004 a intrat în vigoare Parteneriatul de apropiere economică (Closer Economic Partnership Arrangement – CEPA). Acest acord, care prevedea comerțul liber între cele două țări, părea că va permite filmelor din Hong Kong un acces preferențial la ecranele din China continentală. Cu toate acestea, industria nu și-a recăpătat avântul. CEPA a facilitat într-o oarecare măsură coproducțiile, însă cea mai mare concesie pe care a adus-o parteneriatul a fost liberalizarea modalităților prin care Hong Kong-ul putea să investească în sălile de cinema și în filmele produse pe continent.

Politica Chinei în domeniul cinematografiei s-a axat pe reconstrucția propriei industrii, iar Hong Kong-ul a participat mai ales ca o sursă de investiții și de talente. Atât regizorii tineri și promițători, cât și personalitățile consacrate ale cinemaului din Hong Kong au trecut granița. Filmele din seria *Bătălia de la Stânca Roșie/ Chi bi* (2008–2009), ale lui John Woo și *Marele maestru/ Yi dai zong shi* (2013), al lui Wong Kar-wai, au păstrat mărcile autorilor lor, dar ambele erau adresate pieței continentale. Tsui Hark, Andrew Lau și alți regizori au realizat filme-spectacol de mare buget, care puneau în valoare politicile guvernamentale și ilustrau versiuni oficiale ale istoriei. În tot acest timp, Milkyway Image și alte companii au persistat în a realiza filme mici, denumite acum „localiste". Declinul a fost unul dramatic, prin comparație cu zilele în care filmele realizate pentru și pe teritoriul Hong Kong-ului luau cu asalt întreaga lume.

## COREEA DE SUD

Cinemaul din Hong Kong a însuflețit Asia Pacifică cu comediile și filmele sale de acțiune în deceniile 1970–1980. În anii 1980, Taiwanul și China continentală și-au lăsat amprenta cu excelente filme de festival. În anii 1990 și 2000, cinematografia sud-coreeană a triumfat pe ambele fronturi. Aceasta și-a câștigat un public regional cu ofertele de gen, dar a susținut și filme care să câștige premii în cadrul festivalurilor și să fie distribuite în cinematografele de artă din Occident. În mod și mai remarcabil, regizorii sud-coreeni au reușit să producă câteva *blockbustere* locale, care au concurat cu succes cu cele de la Hollywood.

**Industria se extinde** La fel ca Taiwan, Coreea fusese sub ocupație japoneză până la sfârșitul celui de-Al Doilea Război Mondial. Atunci când Războiul din Coreea (1950–1953) s-a încheiat cu o remiză, țara a fost împărțită după Paralela 38. În Coreea de Nord, regimul comunist și-a menținut un control autocratic asupra populației, chiar și după căderea URSS-ului. Coreea de Sud a fost, timp de mai multe decenii, aliniată Statelor Unite și condusă de junte militare; de-abia la sfârșitul anilor 1980 a fost inaugurat un sistem moderat democratic. Din punct de vedere economic, Coreea de Sud a făcut un mare salt înainte, intrarea țării în domeniul electronicelor și al tehnologiei informatice fiind dirijată de corporațiile de familie cunoscute sub denumirea de *chaebol*-uri.

Industria cinematografică era de mult timp una specializată în melodrame și spectacole istorice. Multe dintre studiourile de film erau prospere. Apoi, în 1973, guvernul a adoptat legi mai stricte, care vizau reglementarea acestora, dar care au plasat, de fapt, controlul asupra distribuției în mâinile câtorva companii. Producția internă a ajuns la 100–200 de filme pe an, numărul mare de lansări fiind susținut de o interdicție asupra majorității importurilor străine. În 1986, autoritățile au cedat în fața presiunii SUA și au permis mai multor filme străine să intre pe piață, ceea ce a restrâns publicul pentru produsele locale.

Un moment de cotitură s-a petrecut în 1993, când *Seopyeonje: Cântăreața de pansori/ Seopyeonje*, drama istorică a veteranului Im Kwon-tae, a atras în mod neașteptat peste un milion de spectatori. Investițiile au curs către sectorul producției de la *chaebol*-uri precum Samsung, iar, în scurt timp, s-au format câteva case mari de producție și de distribuție. S-a afirmat, de asemenea, o generație tânără de cineaști, atentă la valorile de producție ale Hollywoodului și ale cinematografiei japoneze. Cel mai frapant rezultat a fost *Shiri/ Swiri* (1999), un thriller de acțiune despre asasini militari din Coreea de Nord. Filmul a atras peste cinci milioane de spectatori și a încasat 25 de milioane de dolari din vânzarea biletelor, depășind recordul local stabilit anterior de *Titanic*.

*Blockbusterelor* de acțiune precum *Shiri* li s-au alăturat comediile, filmele de dragoste, cele de groază și poveștile polițiste urbane. Acestea erau genuri pe care Hong Kong-ul le exportase cu succes, dar regizorii coreeni le-au învestit cu un lustru impecabil al imaginii, care reflecta bugetele mai mari și pregătirea lor în școlile de film. S-au dovedit populare dramele istorice ca *O iubire scandaloasă/ Seukandeul – Joseon namnyeo sangyeoljisa* (2003), la fel și filmele cult precum *Adolescenta omorâtă când se prostitua în Daehangno a înviat și s-a întrupat într-o mașină de ucis/ Daehakno-yeseo maechoon-hadaka tomaksalhae danghan yeogosaeng ajik Daehakno-ye Issda* (2000).

Filmele locale au atras în mod constant aproximativ o jumătate din încasările de la *box-office*, o proporție ridicată, comparativ cu majoritatea celorlaltor țări. Acest lucru s-a datorat în parte unui sistem de cote care obliga sălile de cinema să proiecteze filme locale pentru cel puțin 146 de zile pe an. În plus, un sistem liberal de cenzură a permis cineaștilor să includă imagini sexuale cu caracter grafic și povești cu miză mică.

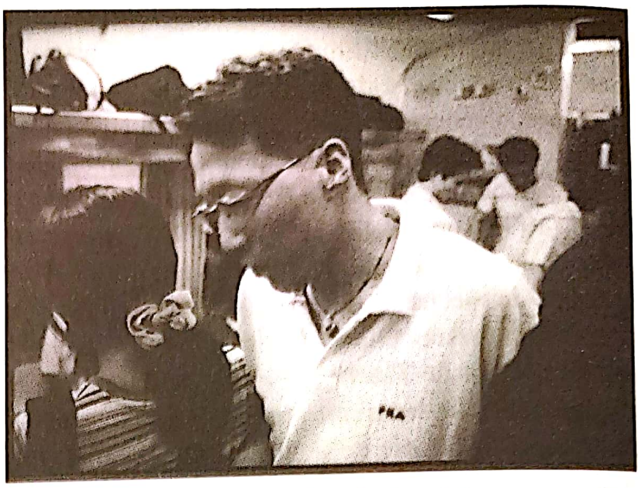
Susținute de inițiativele guvernamentale care promovau politica culturală a *hallyu* („valul coreean"), emisiunile de televiziune, muzica pop, benzile desenate și filmele din Coreea de Sud s-au răspândit în întreaga regiune. Filmele coreene le-au luat, în general, locul celor din Japonia și Hong Kong, devenind vârful de lance al Asiei Pacifice. Centrul Coreean al Cinematografiei (Korean Film Council – KOFIC), sprijinit de guvern, nu numai că a contribuit la finanțarea industriei, ci a și publicat cărți și broșuri în limba engleză care prezentau regizori și genuri, în timp ce arhiva națională a pus în circulație pachete de DVD-uri cu filme coreene clasice și recente. Festivalul Internațional de Film de la Busan, înființat în 1996, a promovat cinematografia națională și a devenit cel mai important loc de expunere și de cumpărare a filmelor asiatice. Cultura cinematografică mondială a devenit conștientă de filmele sud-coreene la un nivel fără precedent.

**Filmele de artă și încrucișările între genuri** Dacă Hong Kong-ul nu a reușit să își susțină un sector al filmului de artă, Coreea a putut. Filmele coreene au fost o prezență constantă la festivaluri și au fost distribuite în întreaga lume, în cinematografele de artă și pe suporturi video. Încă din 1962, Im Kwon-taek realizase zeci de filme istorice și melodrame, dar de-abia *Seopyeonje* i-a adus recunoașterea internațională. *În umbra munților Taebaek/ Taebaek Sanmaek* (1994) urmărea impactul războiului asupra prieteniei și încrederii dintre locuitorii unui sat. Drama istorică *Cântul lui Chunhyang/ Chunhyangjeon* (2000), bazată pe o poveste des adaptată, reda realitatea epocii cu ajutorul unor decoruri și costume somptuoase și detaliate (**fig. 27.27**). Filmul respectă rădăcinile în narațiunea orală a poveștii, integrând în drama filmată cadre cu interpretarea naratorului (*pansori*). Im a devenit întruchiparea noilor perspective prielnice de care se bucura acum cinematografia pe care o slujise de atâta vreme; a finalizat *O viață dedicată cântecului/ Cheonnyeonhak* (2007), cel de-al 100-lea film al său, cu ajutorul unei finanțări speciale.

Filmele lui Im erau, în mare parte, narațiuni tradiționale, dar Hong Sang-soo s-a dovedit mai radical. În *Fecioara dezbrăcată de pretendenții ei/ Oh! Soo-jung* (2000), Hong reia aceleași secvențe din perspective diferite ale personajelor. *Puterea provinciei Kangwon/ Gangwon-do ui him* (1998) începe cu urmărirea unei studente care călătorește într-o stațiune turistică alături de două prietene (**fig. 27.28**). Întorcându-se la Seul, ea încearcă să-și găsească iubitul, un profesor universitar. Filmul trece apoi la punctul de vedere al bărbatului. Acesta decide să viziteze stațiunea împreună cu un amic. În tren, prietenul trece chiar pe lângă femeie (**fig. 27.29**). Dintr-odată, ne dăm seama că Hong și-a reluat de la

**27.27.** Costumele și decorurile somptuoase și interpretările actoricești solemne sunt o atracție a filmului *Cântul lui Chunhyang*, regizat de Kwon-taek.

**27.28.** *Puterea provinciei Kangwon*: prima secvență a filmului o prezintă pe tânăra femeie luând trenul spre stațiune. Din câte știm până acum, bărbatul care trece pe lângă ea nu este decât un străin.



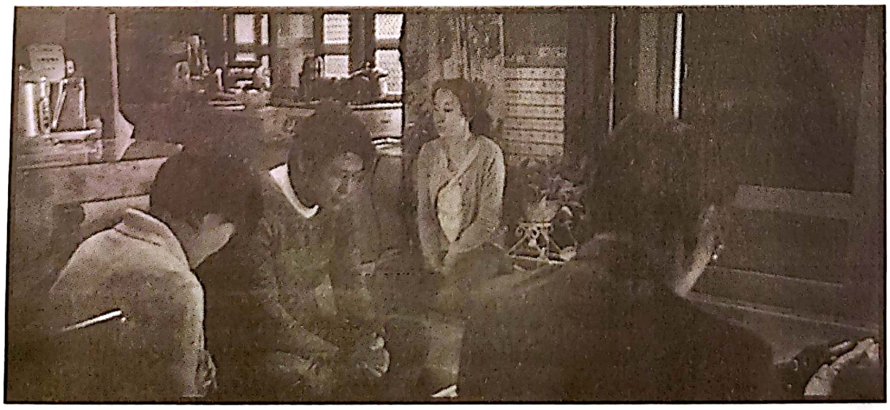
**27.29.** Mult mai târziu în film, bărbatul despre care aflăm acum că este prieten cu protagonistul mai trece o dată pe lângă ea, iar spectatorul realizează că filmul a revenit la un moment anterior.

început povestea, de data aceasta din perspectiva unui alt personaj. Hoinărelile celor doi bărbați prin Kangwon au loc în același timp cu vizita femeilor, a căror existență e în continuu perceptibilă în afara câmpului vizual.

Realizând cu bugete minuscule câte unul sau două filme pe an, Hong a pus în scenă satire ale carieriștilor urbani și ale intelectualilor confuzi. Studiile sale placide despre complezența masculină sunt experimente moderniste în ceea ce privește cronologia și schimbarea punctelor de vedere – acesta utilizând procedee ca reluarea unor secvențe cu mici variațiuni, inserarea unor filme în interiorul celui principal (*Filmul lui Oki/ Ok-hui-ui yeonghwa*, 2010) sau sugerarea unor universuri alternative (*Într-o altă țară/ Dareun Naraeseo*, 2012). Fostul asistent al lui Hong, Lee Kwang-kuk, a abordat și el povești similar de încâlcite în filme ca *Suferințele tânărului Joe/ Lo-maen-seu Jo* (2011) și *O problemă de interpretare/ Kkum-bo-da hae-mong* (2014), care împletește liber visurile personajelor sale.

Lee Chang-dong a fost mai variat în experimentele sale, adoptând o direcție nouă cu fiecare film. *Bomboane cu mentă/ Bakha Satang* (1999) examina istoria recentă a Coreei, urmărind viața unui om în sens invers, de la sfârșit către început. *Oaza/ Oasiseu* (2002) prezenta o poveste lipsită de sentimentalism despre un bărbat cu dizabilități mintale atras de o femeie cu paralizie cerebrală. În *Soarele ascuns/ Milyang* (2007), eforturile unei văduve de a se adapta la viața dintr-un orășel sunt spulberate de o crimă brutală (**fig. 27.30**).

Cel mai scandalos regizor al Noului Cinema Coreean a fost Kim Ki-duk. În Coreea, filmele lui nu au atras un public prea mare, dar ele au circulat constant în festivalurile de film din străinătate. Kim s-a făcut remarcat cu *Insula/ Seom* (2000), o dramă a dorinței care făcea uz hidos-memorabil de câteva cârlige de pescuit, și a continuat apoi cu *Un bărbat păcătos/ Nabbeun namja* (2001), *Samaria* (2004) și *Menaj în trei/ Bin-jip* (2004). Filmele ulterioare ale lui Kim au dus tacticile sale de șoc la un nou nivel. *Pieta* (2013), primul film



**27.30.** În *Soarele ascuns*, mama, devastată de pierdere, refuză să se roage alături de prietenii ei creștini.

coreean care a câștigat un premiu la Festivalul de Film de la Veneția, își imersa spectatorul într-o psihodramă religioasă și violentă sexual, în timp ce *Moebius/ Moebiuseu* (2013) a fost considerat cel mai ofensator film sud-coreean realizat până la acel moment.

Mai mulți regizori au activat la granița dintre cinematograful de gen și cel de festival. Park Chan-wook a regizat superproducția *JSA: Zona comună de securitate/ Gongdong gyeongbi guyeok JSA* (2000), un thriller cu subiect politic plasat la granița de nord a țării. Park a continuat apoi cu hiper-violenta sa „trilogie a răzbunării": *Gustul amar al răzbunării/ Boksuneun naui geot* (2002), *Oldboy – Căință și răzbunare/ Oldeuboi* (2003) și *Dulcea ei răzbunare/ Chinjeolhan geumjassi* (2005). Fanii filmului de gen au putut aprecia narațiunile palpitante ale lui Park, în timp ce criticii internaționali au admirat imaginile lor captivante (**fig. color 27.20**). Fervoarea din jurul lui *Oldboy* l-a determinat pe Spike Lee să regizeze în 2013 un *remake* american al filmului. Cu *Slujnica/ Ah-ga-ssi* (2016) Park a făcut o incursiune într-un erotism rafinat al cinematografului de artă.

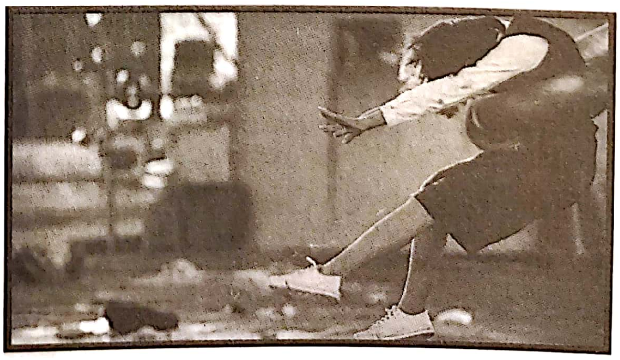
Cel mai de succes regizor coreean care a realizat filme ce împăcau toate sectoarele industriei de film a fost Bong Joon-ho. Cariera sa a îmbinat popularitatea locală, premiile la festivaluri și recunoașterea din partea Hollywoodului. *Urmele unui asasin/ Salinui chueok* (2003), un film despre procedurile polițiste bazat pe un caz real, a fost filmul cu cele mai mari încasări din acel an. *Monstrul/ Gwoemul*, un film cu monștri asemănător celor ale lui Spielberg, a avut un succes și mai mare atât în țară, cât și în străinătate (**fig. 27.31**). După thrillerul său sumbru *Mama/ Madeo* (2009), Bong s-a aventurat în proiecte de limbă engleză: *Expresul zăpezii/ Snowpiercer* (2013), o distopie realizată în sistem de coproducție europeană, și *Okja* (2017) o fantezie acidă despre un porc uriaș, finanțată de Netflix.

Cel mai mare succes al lui Bong a urmat după revenirea în țara natală. *Parazit/ Gisaengchung* (2019) e o dramă plină de suspans despre o familie săracă ce preia în mod inventiv controlul asupra casei unor oameni bogați (**fig. color 27.21**). Amestecul iscusit de comedie și critică socială, potențat de precizia regizorală a lui Bong, a propulsat filmul spre o faimă mondială. Câștigând peste 200 de milioane de dolari din vânzările de bilete, *Parazit* a devenit primul film coreean care a câștigat marele premiu de la Cannes și primul film vorbit într-o altă limbă decât engleza care a câștigat premiul Oscar pentru cel mai bun film al anului. Filmele distractive și ambițioase tematic ale lui Bong au oferit dovada definitivă că filmele sud-coreene de gen pot atrage deopotrivă publicul de specialitate și pe cel larg.

Au existat și unele eșecuri. Câteva filme care se doreau *blockbustere* au eșuat. În urma presiunilor exercitate de industria americană de film, cota a fost redusă la jumătate. Iar sistemul era în pericol să cedeze: la mijlocul anilor 2010, industria a fost zguduită de scandalurile din interiorul festivalului de la Busan și din cadrul KOFIC. Dar Coreea de Sud a rămas o forță majoră a Asiei de Est. Încasările de la *box-office* au continuat să stabilească recorduri, iar numărul de spectatori a crescut și el. Producția a crescut la peste 300 de lungmetraje anual, care au obținut între 40 și 60 la sută din piață. La fel ca în Japonia, publicul autohton a oscilat între atracția pentru *blockbusterele* americane și sprijinirea producțiilor locale. Ocazional, unul dintre aceste filme devenea un succes mondial; înainte de *Parazit*, thrillerul cu zombi *Trenul spre Busan/ Busanhaeng* (2016) a strâns aproape 90 de milioane de dolari din încasări. Marea varietate a filmelor coreene a arătat că cinematografia unei țări asiatice putea avansa pe mai multe fronturi – cel local, cel regional, cel popular, cel al filmului de artă – și să devină un redutabil concurent al Hollywoodului.

## CHINA: MAREA POVESTE DE SUCCES

În anii 1970, China era una dintre cele mai sărace țări ale lumii. Până în 2013, aceasta s-a transformat în cea mai mare economie a planetei. A devenit cel mai mare producător de carne, fructe, legume, bumbac și orez. Era, de asemenea, responsabilă de realizarea a două treimi din producția totală de pantofi și jucării a lumii și de jumătate din cea de textile, ciment și echipamente electronice. China a ajuns un lider în domeniul financiar, al tehnologiei informației, al roboticii, al mașinilor



**27.31.** Narațiunea din *Monstrul* se pune în mișcare atunci când monstrul din râu își răpește prima victimă.

autonome și al realității virtuale. În 2020, a contribuit cu o treime la creșterea economică de la nivel global, mai mult decât America, Europa și Japonia la un loc.

Oamenii obișnuiți au ajuns să se bucure de o situație financiară la care puțini dintre ei visaseră înainte. China a încercat să demonstreze că cetățenii săi se pot bucura de beneficiile capitalismului de consum fără a fi o democrație. În 1990, aproximativ 750 de milioane de oameni trăiau în sărăcie extremă. Până în 2020, numărul acestora a scăzut la mai puțin de 10 milioane. Partidul Comunist a restricționat libertățile civile și a controlat economia, dar firmele private au îmbrățișat inovația și au depășit întreprinderile de stat. Datorită populației de 1,4 miliarde de locuitori a țării, o companie chineză se putea extinde la o scară colosală.

Industria cinematografică a cunoscut o creștere imensă. De la doar câteva producții pe an în decursul anilor 1970, China a ajuns la peste 600 în anii 2010. În 2017, cele 50 000 de ecrane ale țării depășeau ca număr situația oricărei alte țări. Numărul de spectatori a ajuns la 1,6 miliarde pe an, ceea ce echivala cu al doilea cel mai numeros public după India. Încasările de la *box-office*, care în 2003 înregistraseră 121 de milioane de dolari, au crescut vertiginos la peste 9,2 miliarde de dolari în 2019. Un film putea obține un profit comparabil cu cel al unui *blockbuster* de talie mondială doar din audiența națională.

La fel ca în cazul Rusiei, China a înlocuit industria cinematografică finanțată de stat cu un sistem mixt, în care guvernul finanța anumite producții și le permitea altora să fie finanțate din surse private. Totuși, prin intermediul legislației și al cenzurii, aproape toate filmele au rămas sub controlul guvernului. Chiar și așa, spre deosebire de ce s-a întâmplat în Rusia, antreprenorii chinezi din domeniul filmului nu s-au limitat să rămână în interiorul granițelor țării. Până în anul 2016, o firmă chineză a ajuns să dețină cel mai mare lanț mondial de săli de cinema, inclusiv cel mai mare circuit din SUA. Așa cum au făcut companiile japoneze în anii 1980, cele chineze au investit în producții hollywoodiene, iar studiourile americane au trebuit să se adapteze la cerințele noii mari puteri asiatice.

## Reformele Economice și A Cincea Generație

„Să faci bani este un lucru glorios!“* Cu acest slogan, liderul comunist Deng Xiaoping a anunțat intenția guvernului de a redresa economia Chinei după dezastrul lăsat în urmă de Revoluția Culturală din 1966–1976 (vezi *China: cinemaul și Revoluția Culturală*, din Capitolul 23). Democrația de tip occidental nu figura în planurile conducerii, dar reformele capitaliste, da. Fermierii aveau voie să vândă fructele și legumele pe care le cultivau ei înșiși, iar companiile de stat urmau să fie privatizate și să formeze societăți mixte alături de companii străine. Mobilizând o populație de aproximativ un miliard de cetățeni, guvernul își putea baza noile politici pe o forță de muncă imensă.

În trecerea la o economie de piață, cinematograful a început să-și revină. Pentru a asigura sălilor cantitatea necesară de pelicule cât timp era în pregătire producția de filme noi, au fost lansate sute de filme interzise înainte de 1966. Au fost importate și unele străine, în special din alte țări comuniste, iar operele cinematografului de artă european al anilor 1960 și 1970 au devenit disponibile pe casete video piratate. Prin apariția mai multor reviste și prin organizarea de conferințe care puneau în discuție viitorul cinematografiei chineze, s-a dezvoltat o nouă cultură cinematografică. Producția a crescut într-un ritm constant, de la 19 lungmetraje în 1977 la 125 în 1986.

Majoritatea filmelor realizate sub influența noilor politici au revenit la stilul șlefuit de studio. *Băiatul cu ricșa/ Luo tuo Xiang Zi* (Ling Zifeng, 1982), o melodramă plasată în perioada prerevoluționară, este povestea unui bărbat care își pierde ricșa și trebuie să închirieze o alta de la șeful său, a cărui fiică îl presează să se însoare cu ea. Acest film glamoros de studio amintea de *Sacrificiul de Anul Nou/ Zhu Fu* și de alte filme clasice ale anilor 1950 (vezi *Războiul civil și revoluția*, din Capitolul 18). Unele filme preluau modele europene. *Zâmbetul unui om chinuit/ Ku nao ren de xiao* (1979), de Yang Yanjin și Deng Yimin, a cărui acțiune se petrece în timpul Revoluției Culturale, se concentrează asupra unui jurnalist forțat să scrie povești neadevărate. Stilul filmului reflectă influențele cinemaului de artă, folosindu-se de flashbackuri, de secvențe care construiesc viziuni ale personajelor și de efecte speciale pentru a exprima subiectivitatea. Yang a continuat cu *O stradă îngustă/ Xiao jie* (1981), un film care oferă trei finaluri alternative. În vreme ce Revoluția Culturală a preferat producțiile cu personaje tipologice și cu mesaje clare, filmele din această perioadă au utilizat profunzimea psihologică, simbolismul și ambiguitatea.

Academia de Film din Beijing, închisă în timpul Revoluției, s-a redeschis în 1978 și a admis o nouă generație de studenți în cadrul programului său de studii de patru ani. În 1982, absolvenții programului, împreună cu câțiva regizori care își făcuseră loc de unii singuri în interiorul studiourilor, au format „cea de-a Cincea Generație“ – numită astfel pentru că i-a urmat generației de cineaști care au activat după revoluția comunistă din 1949.

---

* Citatul lui Deng Xiaoping apare mai frecvent tradus sub forma „Să devii bogat este un lucru glorios.“ (n.t.)

Tinerii cineaști s-au desprins de vechile idei. În timpul Revoluției Culturale, educația pusese accentul pe învățarea pe de rost a noțiunilor, bazându-se în principal pe scrierile lui Mao. Cu toate acestea, cineaștii celei de-a Cincea Generații nu fuseseră neapărat învățați ce să gândească. Unul dintre cei mai faimoși absolvenți ai Academiei de Film, Chen Kaige, și-a amintit de educația primită în cadrul instituției astfel: „Mi-am apreciat profesorii cu adevărat pentru că nu știau cum să ne predea. Nu mai predaseră nimănui de zece ani. Erau foarte deschiși la minte.“* Având acces la filme importate, studenții au deprins tehnici despre povestirea indirectă și despre imaginarul simbolic văzând filmele lui Bergman și Fellini. În anul 1983, filmele celei de-a Cincea Generații au început să apară pe ecrane.

Tradiția era ca fiecare absolvent al Academiei să fie repartizat ca angajat permanent al unui studio din Beijing, Shanghai sau din provincie, dar mai mulți dintre cineaștii din Generația a Cincea au migrat între studiouri. Chen Kaige a fost repartizat la Studioul de Film din Beijing, dar a plecat, în schimb, să se alăture unui alt coleg absolvent, directorul de imagine Zhang Yimou, la studioul din Guangxi. Acolo, cei doi au realizat *Pământul galben/ Huang tu di* (1984). Tian Zhuangzhuang, și el delegat la studioul din Beijing, nu a reușit să-și găsească de lucru ca regizor, așa că a migrat spre micul Studio de Film din Mongolia Interioară pentru a realiza *Legea câmpului de vânătoare/ Lie chang zha sha* (1984).

Cel mai important dintre studiourile din provincie era Studioul din Xi'an, în China centrală. Directorul acestuia, Wu Tianming, a angajat mai mulți tineri regizori și le-a oferit libertate artistică. Mai mult de o treime din filmele Generației a Cincea au fost realizate la Xi'an. Când Wu i-a cerut directorului de imagine Zhang Yimou să vină din Guangxi pentru a realiza imaginea de la *Puțul cel vechi/ Lao jing* (1986), Zhang a fost de acord, cu condiția să i se permită ulterior să și regizeze. *Sorgul roșu/ Hong gao liang* (1987), regizat de el, a devenit cel mai cunoscut film dintre cele realizate de a Cincea Generație, atât în China, cât și în străinătate.

Regizorii celei de-a Cincea Generații au reacționat împotriva purității ideologice a cinemaului din timpul Revoluției Culturale. Prin relocarea în studiouri regionale, aceștia au început să exploreze realitățile culturii locale, într-o manieră oarecum documentară. În loc de povești care să arate lupte militare și eroice, filmele celei de-a Cincea Generații au fost construite în jurul vieții de zi cu zi a oamenilor obișnuiți. Filmul lui Tian Zhuangzhuang, *Hoțul de cai/ Dao ma zei* (1986), de exemplu, urmărește un hoț de cai și familia sa în timp ce cutreieră Tibetul pentru un an. Tian nu explică ritualurile și obiceiurile tibetane, ele apărând străine atât pentru majoritatea chinezilor, cât și pentru publicul de peste hotare. Interesul filmului rezidă în exotismul său sincer și în imaginile frumoase cu munți, câmpii aride și temple.

Filmele Generației a Cincea au avut uneori ca scop mai degrabă investigarea unor probleme decât reciclarea politicii aprobate. Un exemplu a fost filmul lui Huang Jianxin, *S-a pierdut un tun/ Hei pao shi jian* (1985), care oferă o satiră amară a birocrației. Găsind o formulare suspectă într-o telegramă nevinovată, câțiva înalți funcționari concediază un traducător și demarează o anchetă care caută numai nod în papură. Huang se abate de la narațiunea liniară, urmărind investigația prin intermediul flashbackurilor.

Dacă majoritatea filmelor comuniste chineze foloseau personaje tipologice, regizorii mai tineri au sondat psihologiile aproape de maniera în care o făcea cinematografia europeană. Aceștia au adoptat intrigi complexe și imagini evocatoare. În *Regele copiilor/ Hai zi wang* (1987), al lui Chen Kaige, un tânăr este repartizat să predea la o școală rurală în timpul Revoluției Culturale. Încercând să-i inspire pe elevi să gândească de unii singuri, în loc să învețe lucrurile pe de rost, acesta intră în conflict cu superiorii lui și este concediat. Plecarea sa din sat este întreruptă de imaginea unui incendiu care mătură peisajul rural – simbol fie al devastării produse de Revoluția Culturală, fie al efectelor purificatoare ale încheierii sale. Un astfel de final ambiguu sugerează influența filmului de artă. Motivele de decor și culoare din *Regele copiilor* fac ca lumea închisă a școlii să contrasteze cu teritoriul vast care o înconjoară (**fig. color 27.22**).

Deși filmele Generației a Cincea erau adesea centrate pe luptele și neajunsurile de zi cu zi din mediul rural, acestea au fost considerate prea dificile pentru

---

[*] Chen Kaige, *Breaking the Circle: The Cinema and Cultural Change in China*, Cinéaste 17, nr. 3, 1990, p. 28.

spectatorii needucați. Chiar și celor din mediul urban filmele li s-au părut complicate, în parte deoarece China nu avea o tradiție a cinemaului de artă și nici cinematografe care să se adreseze unui public specializat. Puține filme ale Generației a Cincea au avut succes financiar, așa că la Xi'an, pentru a contrabalansa pierderile, Wu Tianming a produs mai multe filme care să răspundă gustului popular. Dar operele lui Chen, Zhang, Tian și ale colegilor lor de generație au fost apreciate în străinătate, părând mai moderne decât produsele pe care le propuneau studiourile tradiționale. Veniturile din export au ajutat ca acești cineaști să poată lucra în continuare.

Filmele Generației a Cincea și-au croit drum la festivaluri și în cinematografele de artă în același timp cu cele din Hong Kong și Taiwan, crescând în mod substanțial statutul pe care îl avea filmul asiatic. Totuși, concomitent cu obținerea faimei internaționale, cea de-a Cincea Generație a întâmpinat tot mai multe dificultăți acasă. La sfârșitul anului 1986, o serie de proteste studențești pentru reforme concrete a determinat guvernul să-și înăsprească controlul. Autoritățile au desfășurat o campanie împotriva „liberalizării burgheze", concept care includea influențele străine. Au cerut filme accesibile și profitabile, sub forma „noului film de divertisment" (*xin yule pian*). În cursul anilor 1987 și 1988, unii cineaști din Generația a Cincea au întreprins proiecte mai comerciale sau au început să lucreze în televiziune. Reprimarea violentă de către guvern a mișcării pro democratice din Piața Tiananmen în anul 1989 a pus capăt Generației a Cincea ca mișcare, dar mulți dintre regizorii acesteia aveau să găsească noi oferte de lucru în economia bubuitoare care a urmat.

## A Șasea Generație și filmele ilegale

Faima pe care a obținut-o cea A Cincea Generație a atras fonduri de la companii de producție străine, exact când finanțarea internă se îndrepta către proiecte mai comerciale. Regizorii cunoscuți puteau apela la piața internațională a filmelor de artă. Chen Kaige a realizat mai multe coproducții internaționale, cele mai remarcabile fiind *Adio, concubina mea!/ Ba wang bie ji* (1993) și *Împărat și asasin/ Jing Ke ci Qin Wang* (1998). Sub egida Fraților Shaw din Hong Kong, Wu Tianming, protectorul celei de-a Cincea Generații, a regizat emoționantul *Regele măștilor/ Bian Lian* (1996), după un scenariu taiwanez. Tian Zhuangzhuang a găsit finanțare în Europa și Hong Kong pentru *Zmeul albastru/ Lan feng zheng* (1993), despre o mamă care își caută soțul între 1953 și 1967 – adică în perioada cuprinsă între Marele Salt Înainte și Revoluția Culturală. Apelând la juxtapuneri picturale îndrăznețe, Tian pune sub semnul întrebării ideologia maoistă și sacrificiile pe care aceasta le-a cerut de la poporul chinez (**fig. 27.32**).

O generație mai tânără a intrat în prim-plan la începutul anilor 1990. Cei mai mulți dintre acești regizori nu erau absolvenți ai Academiei de Film. În cele mai multe dintre cazuri, ei fuseseră fermecați de cinema uitându-se la filme străine pe casete video piratate și citind traduceri ale teoriei de film din Occident. Acești regizori ai unei a Șasea Generații și-au urmărit propriile viziuni, iar finanțările străine le-au permis să scape de controlul guvernamental. Guvernul nu a interzis producția de filme independente, însă dacă un proiect nu era prezentat cenzurii în stadiul de scenariu sau dacă nu era distribuit de un studio, acesta devenea „neoficial" sau „ilegal". Cel mai probabil, filmul respectiv nu ajungea niciodată să fie arătat în China, iar dacă aducea vreo ofensă sensibilităților oficiale, exista riscul ca realizatorul să fie pedepsit.

Unul dintre pionierii cinematografiei ilegale ai celei de-a Șasea Generații a fost Zhang Yuan, care și-a realizat primul film, *Mama* (1990), sub auspiciile studiourilor. După masacrul din Piața Tiananmen din 1989, Zhang a strâns bani de la companiile private pentru a-și finaliza filmul, l-a montat într-o cameră de hotel și a convins studioul din Xi'an să-l lanseze. Cel de-al doilea său lungmetraj, *Haimanale de Beijing/ Beijing zazhong* (1993), a călătorit la festivaluri fără a avea aprobarea vreunui studio. În mod similar, *Zi după zi/ Dongchun de rizi* (1993), al lui Wang Xiaoshuai, care a fost realizat în mod clandestin cu 14 000 de dolari, a fost distribuit în străinătate, dar nu și în China.

**27.32.** Mao veghează asupra vieții cuplului din *Zmeul albastru.*

Axându-se pe tineri și probleme sociale, filmele celei de-a Șasea Generații au renunțat la specificul regional, la tradițiile exotice și la peisajele care taie respirația, așa cum arătau *Pământul galben* și *Sorgul roșu*. Această generație a construit un cinema al vieții urbane contemporane, mohorâte și moderne, plasat în rândul tinerilor care trebuiau să se adapteze la noua Chină. În centrul lui *Zi după zi* se află problemele conjugale, în timp ce *Haimanale de Beijing* etalează rockul chinezesc. Controversatul *Palatul de Est, Palatul de Vest/ Dong gong xi gong* (1996), al lui Zhang Yuan, portretiza scena relațiilor homosexuale din Beijing.

În timp ce filmele ilegale triumfau în cadrul festivalurilor, guvernul a luat măsuri mai severe, ridicând obstacole în calea coproducțiilor și a investițiilor străine. După ce filmul lui Zhang Yimou *În viață/ Huo zhe* (1994) a concurat la Cannes fără permisiune, autoritățile au cerut ca orice film realizat în China, oficial sau nu, să treacă de cenzură pentru a putea fi prezentat în străinătate. Din cauza filmului *Zmeul albastru*, Tian Zhuangzhuang a fost trecut pe lista neagră și reținut de la producția de studio timp de zece ani. Regizorilor nu li s-a dat permisiunea de a părăsi țara, iar negativele filmelor realizate în China trebuiau păstrate în interiorul țării până când primeau aprobarea cenzorilor. Guvernul a început, de asemenea, să oprească participarea filmelor aprobate de cenzură la festivaluri care prezentau și filme ilegale.

În câțiva ani, aceste restricții s-au mai relaxat, dar cineaștii tot au rămas în pericol. Jiang Wen, unul dintre cei mai populari comedianți chinezi, a intrat în conflict cu oficialitățile pentru *Diavoli la ușă/ Guizi lai le* (2000). Filmul începe ca un portret umoristic al ciocnirii dintre culturi în timpul celui de-Al Doilea Război Mondial, atunci când un sătean e nevoit să ascundă doi soldați japonezi. După ce japonezii recuceresc satul, tonul filmului se schimbă brusc și un ospăț se transformă într-un masacru. *Diavoli la ușă* a câștigat premiul juriului la Cannes, dar acest lucru nu a făcut decât să adâncească situația dificilă a lui Jiang. Ca pedeapsă pentru că nu a fost supus în prealabil cenzurii, filmul a fost interzis în țară și în străinătate, iar Jiang nu a mai fost lăsat să profeseze timp de șapte ani. Ulterior, acesta a revenit cu *Soarele răsare, soarele apune/ Tai yang zhao chang sheng qi* (2007), o fabulă picantă plasată în timpul Revoluției Culturale, iar în anii de avânt ai *box-office*-ului local a avut un succes uriaș cu filmul de aventuri acid și comic *Furia gloanțelor/ Rang zidan fei* (2010).

## Cinematograful și „socialismul de piață“

Până la sfârșitul anilor 1990, era studiourilor apusese, ele funcționând acum în principal pentru a furniza echipamente și alte dotări studiourilor independente și producțiilor străine. O agenție cunoscută sub denumirea de China Film Group controla distribuția și importul de filme străine. Guvernul a continuat să finanțeze anumite filme de buget mare dedicate unor „teme importante“, cu alte cuvinte, vehicule de propagandă menite să celebreze momente-cheie ale comunismului chinezesc.

Regizorii au fost încurajați să realizeze produse mai comerciale, de preferință unele finanțate de antreprenori. Feng Xiaogang a devenit cel mai popular cineast al Chinei, axându-se pe filme amuzante care potențau talentul comediantului Ge You. Filmul său *Ochii care nu se văd nu se uită/ Bu jian bu san* (1998) e despre doi escroci chinezi care se mută în căutarea unei vieți mai bune într-un Los Angeles cu o criminalitate în floare. Finanțat de investitori privați, acesta a devenit al doilea film cu cele mai mari încasări de până la momentul respectiv. Feng i-a provocat pe critici, declarând că îi place să facă bani și că disprețuiește filmele de artă.

Trecerea la un cinema bazat pe divertisment și finanțat din fonduri private s-a armonizat cu expansiunea economiei de piață a Chinei. Țara genera aproape o treime din întreaga creștere economică de la nivel mondial. În anii 1990, China a făcut pașii necesari pentru a adera la Organizația Mondială a Comerțului (OMC), pași care au inclus concesii față de guvernele occidentale. După ce a pus accentul pe industria de prelucrare și pe o creștere bazată pe exporturi, guvernul s-a concentrat pe construirea unei societăți de consum.

Relația industriei cu Hollywoodul a devenit mai complicată. Studiourile americane își doreau să aibă acces la cei 1,3 miliarde de cetățeni chinezi, dar erau îngrijorate de pirateria aflată în plină expansiune. Apariția tehnologiei digitale a permis copierea rapidă a milioane de DVD-uri. În scurt timp, 95% din toate DVD-urile vândute în China continentală au ajuns să fie copii piratate. Caracterul lax al punerii în aplicare a drepturilor de autor din China a fost ani întregi o sursă de conflicte cu Hollywoodul. În tot acest timp, exploatanții chinezi trebuiau să atragă în sălile de cinema un public avid consumator de casete video. Succesul uluitor al filmului *Titanic* (1997) a arătat că Hollywoodul putea să le fie de ajutor în acest sens.

În 1999, guvernul a extins cota de import de la zece la douăzeci de filme. Apoi, a fost elaborată o nouă schemă de împărțire a veniturilor care făcea ca o companie străină să poată obține în jur de 15% din încasările provenite din vânzările de bilete. După standardele occidentale, aceste venituri erau modeste, având în vedere prețurile mici ale biletelor din China, dar companiile americane doreau cu orice preț să intre pe această piață aflată în creștere. În același timp, exploatanții aveau nevoie să-și modernizeze sălile de cinema dărăpănate, așa că orice capital străin era binevenit. Companiile americane, sud-coreene și taiwaneze au ajutat la susținerea producției de film și la modernizarea sistemelor de proiecție.

**Victoriile repurtate de *Eroul*** Apoi a fost lansat *Eroul/ Ying xiong* (2002). Momentul era unul ideal. Coprodus de Hong Kong și de Taiwan, *Tigru și dragon/ Wo hu cang long* (2000; vezi *Demersuri globale din Asia*, din Capitolul 29) dovedise că un film de arte marțiale care arăta scump putea face profituri mari în întreaga lume. Susținut de compania hollywoodiană Miramax, Zhang Yimou a încercat să depășească *Tigru și dragon* în materie de spectacol grandios. O schemă de culori îndrăzneață și nerealistă făcea distincția între flashbackuri, iar imaginile generate pe calculator (CGI) au dat naștere unor mulțimi vaste și au transformat luptele cu săbii în abstracțiuni picturale (**fig. color 27.23**). Folosind un cvartet de staruri, Zhang a realizat filmul chinez cu cele mai mari încasări de până la acel moment. Guvernul a fost atât de dornic să sprijine parcursul filmului *Eroul*, încât a eliminat din cinematografe filmele care îi făceau concurență și chiar a reușit să suprime, pentru o perioadă, copiile piratate ale acestuia.

*Eroul* a inaugurat un ciclu de epopei luxuriante de epocă realizate de Zhang (*Casa săbiilor zburătoare/ Shi mian mai fu*, 2004), de colegul său din a Cincea Generație, Chen Kaige (*Ultima prințesă/ Wu ji*, 2005) și de mulți alți regizori, inclusiv John Woo, care s-a întors de la Hollywood pentru a realiza cel mai scump film chinez de până atunci, *Bătălia de la Stânca Roșie/ Chi bi* (2008). Cenzorii au aprobat realizarea acestor spectacole imperiale plasate la o distanță de timp suficient de sigură din trecutul Chinei, iar publicul a fost atras de fastul, de caracterul vag sexual și de scenele lor spectaculoase de luptă.

*Eroul* a demonstrat că strategiile de lansare pot modela piața. Guvernul a început să impună „perioade de interdicție“, săptămâni sau luni în care puteau fi proiectate exclusiv filme locale. De asemenea, a limitat numărul de copii ale filmelor importate. Datorită acestor manevre, filmele din China continentală au avut asigurată o cotă substanțială de piață.

Noul *da pian* („film mare“) a atras investiții în producție care au crescut la peste o sută de milioane de dolari în 2007. O mare parte din această creștere s-a datorat Parteneriatului de apropiere economică (CEPA) din 2003, care a oferit investitorilor din Hong Kong acces preferențial la piață. Numărul de coproducții între China continentală și Hong Kong a crescut, ele fiind de obicei coordonate de către China Film Group Corporation (CFGC). CFGC controla mai multe studiouri de producție, o companie de distribuție și câteva circuite de săli de cinema, dispunând, totodată, de puterea de a stabili datele de lansare a filmelor.

De asemenea, CEPA a permis Chinei să împingă firmele americane de pe piață. În 2005, Warner Bros. a renunțat la investițiile sale în construcția și achiziția de cinematografe, iar companiile din Hong Kong, precum Golden Harvest, s-au grăbit să umple locul lăsat liber. Finanțările americane ajutaseră China să-și modernizeze sectorul de difuzare a filmelor, dar acum industria devenise suficient de matură pentru a atrage capital din regiune.

Datorită lui *Eroul* și succesoarelor sale, Chen Kaige și Zhang Yimou, talentele nonconformiste ale celei de-a Cincea Generații, erau acum cei mai importanți cineaști din sistemul oficial de producție. Zhang a devenit cineastul oficial al Noii Chine. Acesta a supervizat ceremonia de deschidere a Jocurilor Olimpice de la Beijing din 2008 și a regizat spectacole de operă și de balet. Zhang a continuat să realizeze filme eclectice – drame intimiste (*Întoarcerea acasă/ Gui lai*, 2014), filme cu potențial de *blockbustere* globale (*Marele Zid/ The Great Wall*, 2016) și luxurianta sagă cu lupte de sabie (*Umbra/ Ying*, 2018).

La cealaltă extremă, Jia Zhangke a devenit cel mai vizibil dintre membrii celei de-a Șasea Generații. Jia a atras inițial atenția cu o dramă realistă despre un hoț de buzunare, *Xiao Wu, hoț de buzunare/ Xiao Wu* (1997), iar, un an mai târziu, a pledat pentru un nou cinema „de amator“ care să contracareze imitațiile comerciale și fade ale filmelor hollywoodiene. „Cineaștilor independenți nu le pasă de convențiile profesionale, deoarece acesta este singurul mod în care își pot oferi libertatea de a fi creativi.“*

---

* Jia Zhang-ke, *The Era of Amateur Cinema Is Near*, în *True Variety: Funding the Art of World Cinema*, Rotterdam: International Film Festival, 2003, p. 134.

Filmul care l-a lansat pe Jia a fost *Peronul/ Zhantai* (2000). La fel ca *Zmeul albastru*, *Peronul* întreprinde un studiu ambițios al istoriei recente a Chinei. Cineastul urmărește povestea unei trupe de actori din provincie de-a lungul perioadei de după Mao, observând modul în care se erodează tradițiile, iar tinerii încep să pună la îndoială autoritatea bătrânilor. Stilul de filmare în cadre lungi din *Peronul* indica influența maeștrilor taiwanezi Edward Yang și Hou Hsiao-hsien.

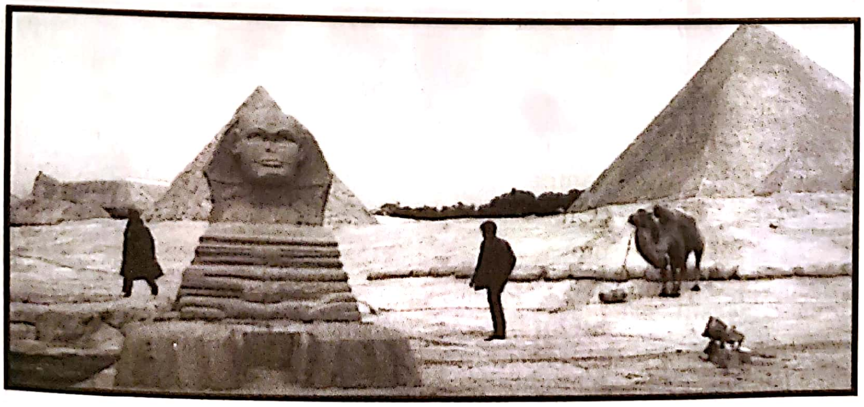
Deși majoritatea filmelor sale au fost interzise, Jia s-a consacrat drept noua voce remarcabilă a Chinei. Acesta a portretizat tineri nepregătiți pentru viață și care plutesc în derivă în noua societate chineză aflată în plin proces de globalizare. *Shijie – Parcul lumii/ Shijie* (2004) se petrece într-un parc real de distracții care reproduce Turnul Eiffel, Piramidele și alte minuni ale lumii. Poveștile încurcate de dragoste și neînțelegerile dintre tinerii din provincie care lucrează acolo sunt filmate în stilul caracteristic al lui Jia, sec și distant (**fig. 27.33**). *Natură moartă/ Sanxia haoren* (2006) sonda o dramă individuală dintr-un sat pe cale să fie inundat pentru a face posibil proiectul gigantic al unui baraj. Un astfel de subiect i-ar fi atras în anii 1980 pe regizorii celei de-a Cincea Generații, dar Jia îmbină realismul documentar cu compozițiile abstracte și cu efectele realizate pe computer, injectând filmului o doză de fantezie (**fig. color 27.24**). În anii 2010, Jia a devenit o personalitate de referință a cinematografului internațional de artă, prin documentare poetice și prin filme critice la adresa societății chineze precum *O urmă de păcat/ Tian zhu ding* (2013) și *Cenușă albă și pură/ Jiang hu er nv* (2018).

Jia și colegii lui regizori au pledat pentru existența unor săli specializate în cinemaul de artă și pentru un sistem de clasificare care să le protejeze filmele provocatoare, dar nu au avut succes. Filmele lor au fost constant remontate sau suprimate. *Păunul/ Kong que* (2005), un alt studiu care urmărește traseul unei familii prin istoria recentă, a trecut prin mai multe versiuni, fiindu-i eliminate scenele de homosexualitate. Mai mulți regizori, unii dintre ei relocați în afara țării, au obținut bani străini pentru a realiza filme despre viața de pe continent. Oniricul omagiu adus lui *Vertigo* de către You Le, *Râul Suzhou/ Suzhou he* (2000), precum și filmul dur și plin de suspans al lui Li Yang, *Unghiul mort/ Mang jing* (2003), au reprezentat China Occidentului, dar nu au putut fi proiectate în țara pe care o înfățișau. You, căruia i-a fost interzis să mai filmeze timp de doi ani după *Râul Suzhou*, a proiectat *Palatul de vară/ Yi he yuan* (2006) la Cannes fără ca guvernul să-și fi dat aprobarea; secvențele sale de sex explicit și imaginile cu protestele din Piața Tiananmen i-au adus o pedeapsă de cinci ani de exil din producție.

Filmele aparținând unor genuri mai puțin prestigioase puteau scăpa mai ușor. *Dragostea lui Baober/ Lian ai zhong de Bao Bei* (2003) e un exercițiu de stil caraghios în maniera lui *Amélie*. Comedii precum *Așteptând de unul singur/ Du zi deng dai* (2004) și *Tot acest jad/ Feng kuang de shi tou* (2006) satirizau noii „cuconași“, odraslele răsfățate ale funcționarilor guvernamentali bine plasați. Succesul financiar al acestor filme cu buget redus a arătat că epopeile de epocă nu erau singura cale spre succes. Cineaștii puteau prospera atât cu filme mari, cât și cu unele mici pe piața internă, al cărei public reprezenta acum o cincime din toată populația planetei.

## Dragonul devine mai puternic

Începând cu anii 1980, guvernul chinez a construit o industrie modernă, cu o audiență de masă, exercitând un control pe toate planurile și canalizând cu iscusință investițiile străine. Banii proveniți din străinătate au finanțat construcția de multiplexuri. Odată ce China a beneficiat de cinematografe moderne, au putut crește și bugetele de producție ale filmelor. Investitorii străini



**27.33.** Câțiva tineri hoinăresc printr-un parc de distracții care le permite să călătorească în jurul lumii fără să fie nevoiți să plece din Beijing (*Shijie – Parcul lumii*).

au fost ținuți la distanță, astfel încât mogulii locali care aveau legături politice cu băncile naționale să le poată prelua și finanța în continuare. Au fost puse în practică strategii protecționiste. Impunerea unei cote a oprit filmele americane să inunde piața, iar companiilor străine nu li s-a permis să dețină licențe de distribuție sau să acționeze ca producători independenți. În plus, guvernul putea manipula piața, programând ca două *blockbustere* de import să apară în același timp și interzicând lansarea filmelor hollywoodiene în timpul săptămânilor din an cele mai lucrative pentru sălile de cinema. Obiectivul era ca filmele chineze să obțină 60% din încasările de *box-office* ale fiecărui an.

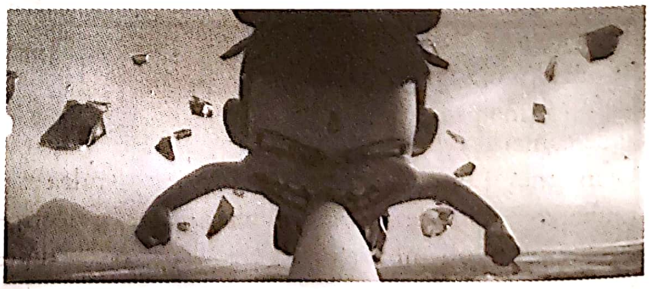
Strategia controlului de sus în jos a avut un succes extraordinar. Pe parcursul anilor 2010, sectorul de exploatare a continuat să se dezvolte, încasările din vânzările de bilete crescând cu 25 până la 50% pe an. Apăreau mii de noi ecrane în fiecare an, extinzându-se din orașele principale către cele de rangul doi și trei. 75% din public era mai tânăr de 30 de ani. Acești spectatori, crescuți cu internetul, au apreciat filmele adaptate la stilul lor de viață. Filmele de aventuri plasate în tot felul de colțuri ale lumii și comediile romantice precum *Pierduți în Thailanda/ Ren zai jiong tu: Tai jiong* (2012), *În căutarea bărbatului perfect/ Bei Jing yu shang Xi Ya Tu* (2013), *Tovarăși de suferință/ Xin hua lu fang* (2014) și *Adio, fraiere/ Xia Luo te fan nao* (2015) au detronat din fruntea clasamentelor dramele de epocă cu bugete mai mari. Continuările și poveștile secundare (*spin-off*-urile) au devenit uzuale. Seria de filme *Detectivi din cartierul chinezesc/ Tang ren jie tan an* (2015–2020) își purta eroii nătăfleți până în Bangkok și Manhattan, apelând la gaguri cu umor fizic, la crime absurde și la efecte speciale care aminteau de benzile desenate.

Majoritatea născuți în anii 1970 și 1980, regizorii acestei perioade au format o „A Șaptea Generație“. Spre deosebire de predecesorii lor, aceștia au fost ferm dedicați modelelor de divertisment de la Hollywood și din Hong Kong. Raman Hui, care a coregizat *Shrek al treilea/ Shrek the Third* (2007), a avut un succes uriaș cu seria sa fantastică *Vânătoarea de monștri/ Zhuo yao ji* (2015). Popularitatea în creștere a romanelor chinezești de *science-fiction* a condus la apariția unei superproducții ca *Pământul rătăcitor/ Liu lang di qiu* (2019), care apela la imagini generate pe calculator și fusese realizată de un cineast fan al seriei *Terminatorul*. Animația autohtonă și-a găsit și ea succesul (**fig. 27.34**). Părea că fiecare gen din Occident avea acum un echivalent chinez.

Pentru a hrăni apetitul tinerilor, exploatanții au avut nevoie și de superproducții americane. Filmele cu supereroi și seria *Transformers* se potriveau bine cu tehnologia 3D (mai populară în China decât în alte părți) și cu IMAX-ul (China găzduia mai mult de jumătate dintre ecranele IMAX din toată lumea). Guvernul a anulat cota anuală pentru titlurile americane și a îmbunătățit condițiile de împărțire a veniturilor. Coproducțiile dintre SUA și China s-au extins, de la *Cavalerul negru: Legenda renaște/ The Dark Knight Rises* (2012) și *Omul de oțel 3/ Iron Man 3* (2013) la *Femeia fantastică/ Wonder Woman* (2017) și *Venom* (2018). Compania Huayi a investit 250 de milioane de dolari într-o divizie de producție condusă de regizorii seriei *Avengers*. Ca urmare a acestor acorduri de cooperare, majoritatea superproducțiilor hollywoodiene și-au croit drum pe piață.

Talentele din Hong Kong au migrat și ele spre industria chineză. Jackie Chan s-a arătat nerăbdător să joace în producții de pe continent, în timp ce Stephen Chow, ale cărui filme erau deja de mult timp populare în China, a continuat, după *Fotbalistul shaolin* și alte succese ale anilor 2000, cu o serie de comedii care aveau să doboare și mai multe recorduri. Filmul *Călătorie spre Vest/ Xi you: Xiang mo pian* (2013), al lui Chow, a devenit filmul chinezesc cu cele mai mari încasări de până la acel moment, doar ca apoi să fie depășit de un alt film al său, *Sirena/ Mei ren yu* (2016), care a strâns încasări de peste o jumătate de miliard de dolari la nivel mondial.

Filmele cu „teme majore“ și-au pierdut reputația de canale ridicole ale propagandei după ce au trecut printr-o transformare în stil hongkongez. *Fortăreața de pe Muntele Tigrului 3D/ Zhi qu wei hu shan 3D* (2014), al lui Tsui Hark, a ademenit publicul tânăr cu modernele sale imagini generate pe calculator, cu acțiunea spectaculoasă și cu prologul în care un adolescent își imagina rolul familiei lui în timpul Războiului Civil



**27.34.** Filmul chinez *Ne Zha/ Ne Zha zhi mo tong jiang shi* (2019), un film fantastic cu demoni, a fost proiectat în sălile IMAX și a strâns peste 700 de milioane de dolari din vânzarea de bilete.

din 1946. La fel ca regizorii de la Hollywood care citează din filmele clasice americane, Tsui își pune personajele să urmărească „filmul pe model revoluționar" (vezi *China: războiul civil și Revoluția*, din Capitolul 18) realizat în 1970 și dedicat aceluiași subiect, care reprezintă povestea de pe Muntele Tigrului prin muzică și dans. Veterani ai cinematografiei din Hong Kong ca Dante Lam (*Operațiunea Marea Roșie/ Hong hai xing dong*, 2018) și Andrew Lau (*Căpitanul/ Zhong guo ji zhang*, 2019) au îmbinat spectacolul patriotic cu secvențele de acțiune.

Strategia de construcție a multiplexurilor a fost esențială pentru creșterea numărului de spectatori. Noile ecrane au putut profita de dezvoltarea cinematografiei digitale (vezi Capitolul 30); echipamentele necesitau foarte puțină expertiză din partea personalului. Jucătorul principal din domeniul cinematografic a devenit compania imobiliară Dalian Wanda Group, condusă de cel mai bogat om din China, Wang Jianlin. După ce a construit sute de centre comerciale, Wang s-a convins de puterea economiei de divertisment. Wanda a ajuns să construiască cel mai mare lanț de cinematografe din China. Wang s-a orientat apoi către piața globală. Achiziționând ecrane din Statele Unite, din Marea Britanie și din Europa, acesta a creat cel mai mare lanț de cinematografe din lume.

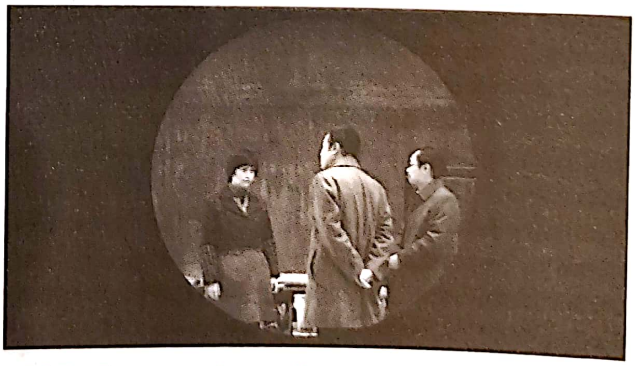
Odată ce au fost puse bazele pieței, producția a putut fi regularizată cu ajutorul unei infrastructuri moderne. Vechile studiouri nu făceau față cerințelor imaginilor generate pe computer și ale tehnologiei 3D. În consecință, un fermier întreprinzător a transformat un teren situat la sud de Shanghai în cel mai mare platou de filmare din lume. Cele peste 1 000 de hectare ale Hengdian World Studio se pot lăuda cu o replică a Orașului Interzis din Beijing. Pe lângă faptul că studioul găzduiește producții de film și televiziune, acesta a atras milioane de turiști. Studiourile Wanda, conduse de Wang Jianlin, s-au deschis în 2016, având 15 studiouri imense de înregistrare a sunetului și o insulă artificială.

Și corporațiile chineze din mediile digitale s-au alăturat goanei după bani. Alibaba, o companie video și de comerț online; Tencent, o importantă companie de internet; LeEco, un conglomerat care includea mai multe companii de servicii de internet și de electronică; Baidu, un motor popular de căutare – toate acestea au ajuns să se implice în finanțarea filmelor. Ele au vărsat milioane atât în proiecte locale, cât și în proiecte de la Hollywood. Toate au încercat să obțină sinergii între numeroasele elemente subsidiare pe care le dețineau, de la bănci la platforme de mesagerie rapidă.

Mulțumită publicului imens și exploziei de ecrane, piața internă putea garanta profituri colosale. Filmul *Sirena* (2015), al lui Stephen Chow, a avut încasări de 526 de milioane de dolari pe continent, iar filmul de acțiune *Războiul lupilor II/ Zhan lang* a încasat peste 800 de milioane de dolari. Cinci producții chineze s-au clasat în primele douăzeci de hituri internaționale ale anului 2019, în principal datorită câștigurilor obținute pe plan local. Până și modestul *Eu nu sunt doamna Bovary/ Wo bu shi Pan Jin Lian* (2016), al lui Feng Xiaogang, o satiră despre birocrația coruptă, a obținut 70 de milioane de dolari la nivel mondial (**fig. 27.35**).

În 2017, guvernul central a devenit îngrijorat de amploarea datoriilor corporațiilor și a început să reducă investițiile în străinătate. Dalian Wanda a atras cea mai multă suspiciune și a fost forțată să-și vândă majoritatea hotelurilor și parcurilor tematice. În anul următor, lui Xi Jinping i-a fost acordată autoritatea de a ocupa funcția de președinte al Chinei pe viață. A urmat în 2018–2019 „iarna rece" a intervențiilor guvernamentale. Mari vedete au fost demascate pentru că s-au eschivat de la plata impozitelor, în timp ce departamentul de propagandă de stat a preluat controlul asupra industriei cinematografice și de televiziune. Cenzura s-a intensificat, iar festivalurilor naționale de film li s-a interzis să prezinte filme independente și critice din punct de vedere politic.

În ciuda semnelor de aplatizare a încasărilor de la *box-office*, companiile au mers înainte nestingherite. Sunac, un conglomerat imobiliar, a preluat rolul de lider pe care îl avusese Wanda și s-a angajat să construiască o afacere media pe modelul Disney. Compania de



**27.35.** *Eu nu sunt doamna Bovary:* o încadratură circulară este asociată cu luptele protagonistei cu birocrația din provincie. Când aceasta vine la oraș pentru a protesta în fața oficialilor de partid, încadratura devine pătrată.

turism Beijing Culture și-a mutat domeniul de activitate în cinema, iar, după o serie de succese, a investit o jumătate de miliard de dolari într-o trilogie fantastică ce își propunea să fie un *Stăpânul inelelor* chinezesc.

Sectorul independent a continuat să se afle în dificultate, noile filme de artă găsindu-și o oarecare vizibilitate în străinătate. Bi Gan, care fusese convertit la cinema de *Călăuza* lui Tarkovski, a realizat *Lungul drum al zilei către noapte/ Diqiu zuihou de yewan* (2018), o poveste cu accente noir despre un bărbat care se întoarce în orașul său natal. Mizanscena sclipitoare a filmului amintește de Wong Kar-wai și este explorată prin intermediul unor cadre lente de urmărire. Ultima oră a filmului constă într-un singur cadru filmat în 3D, în care camera trece printr-un labirint de vederi ce surprind orașul în descompunere (**fig. color 27.25**). Un film mai puțin flamboaiant, dar și mai solicitant a fost *Elefantul nemișcat/ Da xiang xidi erzuo* (2018), al romancierului Hu Bo. Cu o durată de patru ore și limitat la o singură zi, această narațiune în rețea împletește viețile disperate a patru personaje.

Atunci când China a inaugurat o cale ferată estimată la mai multe miliarde de dolari care conecta opt țări asiatice, a fost clar pentru toată lumea că țara înlocuise Japonia ca puterea dominantă din regiune. În domeniul cinematografic, puterea de stat devenea tot mai centralizată, iar *blockbusterele* locale dominau piața. Părea că nimic nu ar putea opri forța colosală care-și luase avântul cu douăzeci de ani mai devreme.

După anii 1970, națiunile din Asia Pacifică și Oceania s-au aflat cu rândul în centrul atenției. După o explozie în anii 1970 și 1980 a recunoașterii internaționale, filmele din Australia și Noua Zeelandă și-au pierdut din proeminență, cele două state rămânând mai importante pentru dotările și studiourile lor. China a înlocuit Japonia în calitate de principala piață regională, în timp ce Coreea de Sud a înlocuit Hong Kong-ul ca sursă a filmelor de gen șlefuite și de impact.

Dar alți factori au rămas neschimbați. Aceste cinematografii naționale s-au confruntat toate cu problema fundamentală a oricărei industrii cinematografice din afara SUA. Ar fi mai bine ca regizorii să imite Hollywoodul sau să se străduiască să realizeze ceva în acord cu respectiva cultură locală? Toate țările pe care le-am discutat au găsit răspunsuri la această dilemă. Ceea ce a mulțumit publicul autohton – *anime*-urile, filmele *kung-fu*, thrillerele polițiste sau epopeile istorice – putea, în egală măsură, să călătorească mai departe la nivel regional sau global. Altfel, filmele care aveau o particularitate locală puteau să-și găsească succesul în țara lor de origine și puteau, totodată, să pătrundă în festivalurile de film și în cinematografele specializate din străinătate. Coreea de Sud, Japonia și China au reușit să ocupe o jumătate din piața locală cu propriile producții, dar China avea avantajul suplimentar al unei populații uriașe. Odată cu intrarea în funcțiune a miilor de multiplexuri, un film chinez de succes putea obține mai mulți bani pe plan intern decât câștigau majoritatea filmelor de la Hollywood pe plan mondial.

Dar izbucnirea pandemiei de coronavirus la sfârșitul anului 2019 a reprezentat o amenințare mult mai mare pentru cineaștii din regiune decât fusese Hollywoodul înainte. Pe măsură ce cinematografele s-au închis și producția a fost sistată în primele trei luni ale anului 2020, vânzările de bilete din Asia s-au prăbușit cu 88%. În China, unde toate cinematografele s-au închis în această perioadă, sute de milioane de consumatori s-au orientat către serviciile de *streaming* pentru a-și satisface apetitul pentru filme. Autoritățile s-au așteptat, în consecință, ca veniturile cinematografelor să scadă drastic. În mod remarcabil, odată ce acestea au fost redeschise, încasările de la finalul anului 2020 au crescut suficient de mult încât să-i permită Chinei să devină, pentru prima dată în istorie, cea mai lucrativă piață de filme a lumii, depășind Statele Unite. Deși China nu era invulnerabilă, țara a rămas cel mai mare dragon al Asiei.

La fel de important, aceste cinematografii naționale au împărtășit cu tradițiile cinematografice din Europa, din America Latină, din Africa și din alte regiuni o trăsătură anume. Ele au arătat că nicio națiune, nici măcar una atât de puternică precum cea a Statelor Unite, nu deținea monopolul asupra creativității cinematografice. Chiar dacă o națiune ar putea părea „minoră“, ea poate stimula o producție cinematografică bună, dacă nu chiar excelentă. Puține industrii de film pot concura la nivel comercial cu Hollywoodul în materie de *blockbustere*. Dar arta cinematografică, atât sub forma divertismentului de masă, cât și a filmelor de festival, poate încolți și înflori oriunde.

# PARTEA
# A ȘASEA

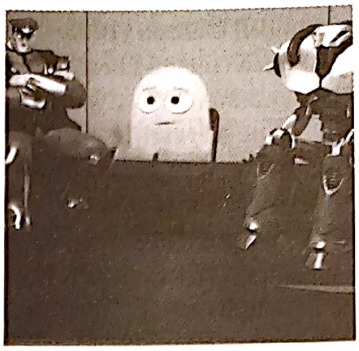
# CINEMATOGRAFIA ÎN ERA NOILOR MEDIA

Filmul a fost mediul dominant al imaginii în mișcare în prima jumătate a secolului XX. Televiziunea i-a forțat în anii 1950 pe cineaști să se adapteze unui nou competitor. Apoi, în jurul anului 1980, casetele video i-au familiarizat pe spectatori cu obiceiul de a viziona filme oricând le era convenabil. Astfel s-a născut o cascadă de noi tehnologii care au schimbat modul de realizare și vizionare a filmelor.

Sistemul de vizionare la domiciliu (*home video*), în mare parte dezvoltat în Statele Unite ale Americii, a reformulat cinematografia americană. Inițial, caseta video a părut inamica Hollywoodului, însă studiourile au transformat relativ repede acest nou format într-o sursă de venituri auxiliare generoase. Pe parcursul aceleiași perioade, succesul *blockbusterelor* – filme cu buget mare destinate unui public cât mai numeros – a modificat modelele de afaceri ale industriei. În ceea ce privește filmele cu buget redus, au apărut cineaști independenți ambițioși. Aceste evoluții sunt analizate în Capitolul 28.

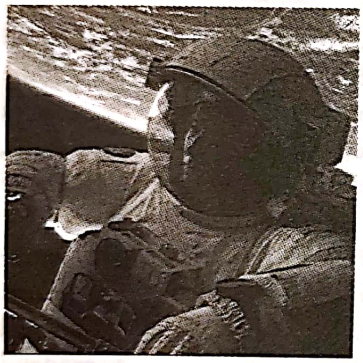
Capitolul 29 cercetează cum cinematografia și-a recăpătat amploarea globală după 1980. În era cinemaului mut, filme din numeroase țări circulau pe scară largă, dar apariția sunetului a limitat într-o anumită măsură distribuția internațională. Al Doilea Război Mondial și ascensiunea unei lumi cu două poluri de putere au blocat în continuare circulația filmelor. Însă formatul destinat vizionării la domiciliu, împreună cu schimbările uriașe asociate globalizării economice, au permis filmelor să penetreze cultura mondială la un cu totul alt nivel. Căutarea de către Hollywood a unui „film global", apariția tot mai multor festivaluri de film și dezvoltarea pirateriei cinematografice, a comunităților de fani și a internetului – toate acestea și multe alte evenimente au făcut posibil ca orice film, realizat oriunde, să devină cunoscut în întreaga lume.

Dezvoltarea constantă a computerelor rapide și ieftine a propulsat mediul imaginii în mișcare pe tărâmul digital. Capitolul 30 analizează modul în care instrumentele digitale au transformat producția de film, distribuția și exploatarea în anii 1990 și 2000. Însă, în ciuda acestor noutăți influente ale tehnologiilor digitale, acestea erau de obicei utilizate în scopuri tradiționale. Au oferit noi metode pentru promovarea și vânzarea filmelor, iar cineaștii foloseau adesea instrumentele digitale pentru a extinde posibilitățile tradiției cinematografice bazate pe fotografiere. Ascensiunea cinematografului digital implică nu doar transformări impresionante, ci și continuități istorice însemnate.



## CAPITOLUL 28

# CINEMATOGRAFUL AMERICAN ȘI ECONOMIA DIVERTISMENTULUI: ANII 1980 ȘI DUPĂ



În Statele Unite, schimbările sociale aduse de anii 1960 și 1970 au stârnit și o opoziție considerabilă. Richard Nixon (președinte al SUA, 1969–1974) a valorificat resentimentele multor votanți față de mișcarea pentru drepturi civile, mișcarea de eliberare a negrilor din SUA (*Black liberation*) și contracultură. În acest context, a apărut Noua Dreaptă, o confederație nedefinită a conservatorilor care lupta împotriva dezvoltării pe bază de programe sociale finanțate de stat. Noua Dreaptă era în favoarea unui capitalism mai puțin reglementat, considerând că cel mai bun mod de a stimula creșterea economică era micșorarea taxelor. Dezbaterea dintre liberalismul anilor 1960 și conservatorismul anilor 1970 avea să fie definitorie pentru următoarele decenii.

Administrația președintelui Ronald Reagan (1981–1989), punând în aplicare programele Noii Drepte, a relaxat controlul asupra mediului de afaceri și a ajustat programele sociale înființate în anii 1960. Deși cu imaginea pătată de deficitele federale în creștere și de scandalul Iran-Contra[*], Reagan a câștigat credit pentru că s-a aflat la Casa Albă în momentul în care Uniunea Sovietică a început să se rupă de politica Războiului Rece.

Recesiunea de la începutul anilor 1990 i-a provocat pe alegători să nu îl realeagă pe președintele George H.W. Bush (1989–1993), iar proaspăt alesul Bill Clinton (1993–2001) s-a grăbit să se împrietenească cu elita liberală de la Hollywood. Pe perioada mandatului său, „Noua Economie“ a înflorit bazându-se pe serviciile de investiții și pe industriile informației, în special Silicon Valley, unde se dezvoltau tehnologii digitale. Salariile directorilor din corporații au atins cote amețitoare, iar șefii companiilor media și studiourilor de film au fost recompensați din plin. Ce se întâmpla la acest nivel înalt ilustra polarizarea din economia americană, în care gospodăriile bogate obțineau venituri tot mai mari, iar salariile clasei de mijloc și ale gospodăriilor sărace stagnau sau chiar scădeau.

---

[*] Scandal legat de vânzarea ilegală de arme către Iran între 1981 și 1986, cu aprobarea unor înalți oficiali din Consiliul Național de Securitate al SUA, sub pretextul eliberării unor cetățeni americani luați ostatici în contextul revoluției islamice, care îl adusese la putere pe ayatollahul Khomeini. Investigațiile au scos la lumină faptul că o parte din banii obținuți de guvernul american din vânzarea armelor către Iran au fost deturnați pentru a finanța o grupare politică anticomunistă din Nicaragua, Contra, care să înlăture guvernul de stânga, ales legitim. (n.t.)

Sub succesorul lui Clinton, conservatorul George W. Bush (2001–2009), au avut loc cele mai masive transferuri de resurse către corporații din toată istoria Americii. Reducerile de taxe, relaxarea restricțiilor privind proprietățile media și o piață a fondurilor de investiții speculative au asigurat condiții favorabile pentru activitatea economică a Hollywoodului. În cea mai mare parte, aceste beneficii au fost menținute de administrația președintelui Barack Obama (2009–2017). Ostilitatea exprimată de președintele Donald Trump (2017–2021) față de mass-media nu l-a împiedicat să îl pună secretar al Trezoreriei pe un finanțist de la Hollywood. În primii trei ani de mandat, politicile lui Trump au continuat să fie favorabile Wall Street-ului, iar indicii bursieri au atins valori record. Dar când a izbucnit pandemia de COVID-19 în 2020, administrația nu a fost în stare să îi facă față. Peste 200 000 de americani au murit în nouă luni. Economia s-a prăbușit, cu pierderea a peste 40 de milioane de locuri de muncă.

În timpul acestor administrații, tot mai multe conglomerate au cumpărat firme de la Hollywood, cuplând filmul cu filiale pe care le dețineau în domeniul muzicii sau al editurilor. Strategia *blockbusterului* care apăruse în anii 1970 se potrivea cu noua structură corporatistă. La fel și alte două idei: sinergia, coordonarea domeniilor de activitate pentru maximizarea veniturilor, și francizele, extinderea unor lumi narative pentru a promova noi produse media.

Deși *blockbusterele* au dominat graficele vânzărilor de bilete, studiourile au continuat să lanseze și filme cu buget mediu și mic. Acestea reușeau să ajungă la un număr nemaivăzut de mare de spectatori datorită noilor tehnologii electronice. Plasat în centrul culturii de masă, Hollywoodul furniza „conținut“ noilor imperii media. În același timp, și cinemaul independent cunoștea un maxim de creativitate, captivând interesul publicului de nișă. Studiourile au înființat „divizii specializate“ care să se ocupe de filmele cu un aer *indie*, în paralel cu producția și distribuția complet independente care continuau și ele la periferie.

Noile tehnologii împreună cu noile instituții au stimulat creșterea uimitoare a producției. În 1980, în America se făceau sub 300 de lungmetraje, în schimb, în 2015 numărul lor ajunsese la aproape 800. De-a lungul epocilor, cinemaul american și-a păstrat robustețea. Au existat cineaști care au construit pornind de la modurile tradiționale ale Hollywoodului de a spune povestea, adaptându-le la cerințele pieței *mainstream*, dar au existat și cineaști care au impus stiluri și subiecte mai îndrăznețe.

## HOLLYWOODUL, TELEVIZIUNEA PRIN CABLU ȘI SISTEMUL VIDEO LA DOMICILIU

După anii 1970, Hollywoodul nu s-a abătut de la cărările bătătorite în deceniile precedente. Principalele companii – Warner Bros., Columbia, Paramount, 20th Century Fox, Universal, MGM/UA, Disney – dețineau controlul asupra distribuției. Producția de televiziune le asigura existența, însă lungmetrajele de cinema continuau să fie partea cu cea mai mare miză a afacerii, unde se puteau câștiga sau pierde zeci de milioane într-o săptămână.

O companie majoră avea nevoie anual de douăsprezece – douăzeci de filme pe care să le distribuie. Studioul finanța câteva filme mari, de obicei plătind compania de producție care iniția proiectul (modelul *PFD* sau Producție/Finanțare/Distribuție), sau o divizie din cadrul studioului propunea un proiect căruia șefii acestuia îi dădeau undă verde. Restul listei de filme ale anului respectiv urma să fie completată prin cumpărarea directă de filme terminate sau aproape terminate (modelul *negativului cumpărat de-a gata*). Distribuitorii independenți achiziționau filme care nu interesau studiourile.

### Filme la domiciliu

Toți actorii din industrie au fost obligați să se adapteze la două noi tehnologii. Studiourile au început să vândă drepturile pentru filme către HBO, Showtime și alte canale. Firmele de cablu au început să finanțeze producții sau să cumpere drepturile înainte ca filmul să fie făcut.

A doua tehnologie nouă a ridicat opțiunile spectatorului la puterea n. Sony Corporation din Japonia a scos pe piață aparatul video personal Betamax în 1976, iar Matshushita a introdus Video Home System (VHS) la scurt timp după aceea. Vânzările au luat avânt la începutul anilor 1980, iar în 1988 majoritatea gospodăriilor din SUA (aproape 60 de milioane) puteau înregistra și reda casete video.

La început, Hollywoodul a privit cu suspiciune caseta video. Dacă oamenii puteau înregistra filme de la televizor, nu urmau să prefere să stea acasă în loc să meargă la cinema? Mai grav, dacă aceste casete se vindeau sau închiriau, nu urmau oamenii să aștepte până când cele mai noi filme deveneau disponibile în acest format? Universal și Disney au intentat procese pentru a opri comercializarea de aparate VCR pe motiv că înregistrarea pe casetă reprezenta o încălcare a drepturilor de autor.

În timp ce dosarul își urma drumul întortocheat prin sistemul de justiție (fabricanții de aparate VCR având câștig de cauză în final), a devenit limpede că nu putea fi vorba despre micșorarea numărului de spectatori din sălile de cinema americane din cauza casetelor video. Așa cum vânzarea filmelor către televiziuni se dovedise o binecuvântare neașteptată în anii 1950 și 1960, la fel și filmele pe casetă s-au transformat într-o sursă de și mai mulți bani pentru studiouri.

Acestea au creat divizii care să producă și să distribuie casete. Vânzările către magazinele de închirieri, în special lanțurile naționale aflate în plină dezvoltare, s-au dovedit deosebit de lucrative. Deși câteva „cinematografe cu buget redus“ au continuat să ruleze un film și după prima lui perioadă în sălile de cinema, difuzările pe cablu și închirierea de casete au înlocuit în cea mai mare parte a doua perioadă în care filmul rula în cinema. În plus, tehnologia video a sporit valoarea bibliotecilor de filme ale studiourilor, respectiv filmele vechi puteau fi relansate pe casetă video. Studiourile au intrat într-o nouă eră, pe care un istoric a numit-o „anii '80 auxiliari“*.

Marile companii au descoperit că mulți spectatori erau dispuși să cumpere, dar și să închirieze casete video. Vânzările din casete cu *Top Gun*, hitul de *box-office* al anului 1986, s-au ridicat la incredibila sumă de 40 de milioane de dolari în prima săptămână, aproape jumătate din veniturile totale adunate de film pe întreaga perioadă în care rulase în cinematografe. Vânzarea de casete prin difuzori le aducea studiourilor venituri mult mai grase decât închirierea, lecție pe care și-au amintit-o în momentul apariției DVD-urilor.

La sfârșitul anilor 1980, închirierea și vânzarea de casete video aduceau venituri de două ori mai mari decât cele din proiecțiile în cinematografe. Chiar și un film mediocru putea conta pe câteva milioane de dolari după ce își încheiase traseul difuzărilor în cinematografe. Acest lucru a declanșat o explozie de producții independente și cu bugete mici. Deși marile studiouri de film luau caimacul veniturilor din bilete, independenții se descurcau și ei destul de bine cu veniturile din piețele auxiliare.

**DVD-ul înlocuiește VHS-ul** La mijlocul anilor 1990, magazinele dădeau pe dinafară de casete, iar lanțurile de închiriere începuseră să înregistreze pierderi. La sfârșitul deceniului însă, perspectivele s-au îmbunătățit datorită altei inovații, DVD-ul (Digital Video Disc sau Digital Versatile Disc). Pentru a-i convinge pe oameni să cumpere aparate care redau DVD-uri, formatul trebuia să garanteze o calitate a sunetului și a imaginii superioară celei oferite de VHS. Consumatorii erau capabili să aprecieze saltul în calitatea vizionării pe video făcând o paralelă cu CD-ul, care în anii 1980 a înlocuit discurile vinil.

Mai mult, studiourile își doreau un format mai greu de copiat și de piratat decât caseta. Soluția a fost un nivel înalt de criptare, care putea fi programat într-un mediu digital. Stabilind formate diferite pentru regiuni diferite, studiourile puteau evita posibilitatea ca discurile să fie expediate în țări în care filmul încă nu fusese lansat în cinematografe.

După mai mulți ani în care s-au certat pe standarde, Sony-Philips și Toshiba-Time Warner și-au unit forțele de cercetare și au produs un disc digital de 13 cm care putea stoca un film de două ore. Introdus de Crăciun în 1997, DVD-ul a fost foarte bine primit. La sfârșitul lui 2001, se vânduseră aproape 30 de milioane de unități hard și discuri în valoare de peste nouă miliarde de dolari. Clienții își cumpărau filmele preferate pe DVD, iar noul format a înviorat și afacerea cu închirieri, care stagna. Hollywoodului i-a plăcut foarte mult formatul, pentru că discurile erau mai ieftin de fabricat și de transportat decât casetele video, iar vânzările cu amănuntul le aduceau studiourilor un procent mai mare de venit decât închirierile.

DVD-urile i-au atras pe fanii de film cu tot felul de bonusuri, precum *trailere* și comentarii audio.

---

* Stephen Prince, *A New Pot of Gold: Hollywood under the Electronic Rainbow, 1980–1989, vol. 10: History of the American Cinema* (New York: Scribners, 2000), p. 84.

Studiourile compilau materiale care se pretau pentru DVD în timpul producției: documentare *making-of*, scene omise, finaluri alternative, imagini din *storyboard* și pagini din scenariu. DVD-ul filmului *Shrek* (2001) se lăuda cu unsprezece ore de material suplimentar și le oferea spectatorilor posibilitatea de a face vocile personajelor la ei acasă.

În anii 1980, câțiva cinefili începuseră să bricoleze „cinemauri la domiciliu“ proiectând de pe discuri laser de 30 cm (un precursor costisitor al DVD-ului), cu ajutorul unor proiectoare video și al unor decodoare multicanal. Prețul monitoarelor de mari dimensiuni, al proiectoarelor și al sistemelor audio au început să scadă odată cu ieșirea pe piață a DVD-urilor. Noul format lansa și o formă de cinema la domiciliu mai ieftină. Nu-i de mirare atunci că mulți din industrie au prevăzut că proiecția digitală avea să ajungă și în cinematografe (vezi Capitolul 30).

În 2000, sistemele video produceau venituri globale de 20 de miliarde de dolari, triplul veniturilor din încasări din bilete la nivelul Americii de Nord. Tehnologia video pătrunsese practic peste tot: două treimi din gospodăriile americane aveau abonamente la cablu sau servicii prin satelit, iar aproape 90% dețineau cel puțin un aparat de redat casete video sau DVD-uri. În același timp, companiile de cablu și rețelele de televiziune plăteau sume record pe drepturile pentru *blockbustere*. Odată cu proliferarea canalelor de filme în Europa, filmele din bibliotecile studiourilor puteau fi reciclate încă o dată. DVD-ul, produsul electronic adoptat cel mai rapid de consumatori din întreaga istorie a SUA, cunoștea un avânt și la nivel internațional. În anii 2010, formatul deja nu mai aducea profituri mari, dar susținuse industria timp de zece ani.

Nu tot ceea ce s-a întâmplat în cinematograful american după 1980 a fost determinat de ascensiunea televiziunii prin cablu și a sistemului video, dar noua tehnologie a contribuit la modelarea practicilor comerciale, a stilurilor și a genurilor de film și a culturii media.

## CONCENTRARE ȘI CONSOLIDARE ÎN INDUSTRIA CINEMATOGRAFICĂ

Începând cu anii 1960, activitatea Hollywoodului reflectase o nouă filosofie corporatistă axată pe diversificare. În loc să se specializeze pe o singură gamă de produse sau servicii, managerii au început să vadă o corporație ca pe un buchet de active care trebuie alcătuit ținând cont de potențialul creșterii valorii pe bursă și de o eventuală vânzare a acestora.

### Marile companii rămân mari

Urmând această filosofie, la începutul anilor 1980 toate marile companii, cu excepția 20th Century Fox, au devenit aripi ale unor conglomerate cu domenii de activitate diversificate. Warner Bros. era deținută de Kinney National Company; Paramount a devenit o divizie a Gulf + Western; iar Universal era proprietatea MCA. În 1981, United Artists a fost înglobată în MGM, deținută de finanțistul Kirk Kerkorian. Coca-Cola a cumpărat Columbia Pictures în 1982. Excepție a făcut Walt Disney Company, dar aceasta aducea deja cu un conglomerat, obținându-și cea mai mare parte a veniturilor din produse asociate și parcuri tematice.

La începutul anilor 1980, studiourile au avut parte de o oarecare concurență din partea „companiilor mini-mari“. E vorba despre companii de producție și de distribuție din eșalonul al doilea, cu acces la finanțare extinsă, de obicei din străinătate. Un exemplu este Carolco, care a contribuit la popularizarea filmelor sângeroase de acțiune cu Sylvester Stallone și Arnold Schwarzenegger. Orion este un alt exemplu cunoscut, fiind o firmă înființată în 1980 de către echipa de conducere care a plecat de la United Artists. Orion a produs multe dintre cele mai importante filme din acea perioadă (*Hannah și surorile ei/ Hannah and Her Sisters*, 1986; *Tăcerea mieilor/ Silence of the Lambs*, 1991) și a distribuit un număr mare de filme străine, independente și de gen.

În timpul boomului video, „companiile mini-mari“ au reușit să concureze destul de bine cu studiourile. În timp însă, fie au dispărut, fie și-au pierdut anvergura. Odată cu creșterea costurilor de producție, cele mai multe dintre ele nu au putut ține pasul cu producția anuală a companiilor majore, multe fiind nevoite să se bazeze pe firmele mari pentru distribuție.

De exemplu, DreamWorks SKG a fost înființată în 1994 de Steven Spielberg, Jeffrey Katzenberg și David Geffen. Având acces la capital pentru investiții în valoare de sute de milioane de dolari, compania a generat hituri pentru rețele de televiziune, animații proiectate în cinematografe (*Furnicuțe/ Antz*, 1998), spectacole care merg cu popcorn (*Gladiatorul/ Gladiator*, 2000; *Războiul lumilor/ War of the Worlds*, 2005), comedii (*Un socru de coșmar/ Meet the Parents*, 2000; *Vechea gașcă/*

*Old School*, 2003) și drame de prestigiu pentru adulți (*Salvați soldatul Ryan/ Saving Private Ryan*, 1998; *Frumusețe americană/ American Beauty*, 1999). În timp ce titlurile pentru adulți le-au adus premii importante, animațiile s-au dovedit mană cerească pe partea de produse asociate, generând enorma franciză *Shrek*.

Dar DreamWorks nu avea nicio ramură de distribuție globală, fiind nevoită să-și lanseze filmele prin intermediul Universal și Warners. În final, divizia de animație s-a desprins de companie, iar biblioteca de filme *live-action* a fost cumpărată de Paramount. Divizia de producție a lui Spielberg a încheiat întâi un parteneriat cu Disney, apoi cu Universal.

Mai recent, în grupul „celor mini-mari“ a intrat o companie nouă și mai puternică. Lionsgate și-a câștigat influența distribuind *Fahrenheit 9/11* (2004), seria horror *Puzzle mortal/ Saw* (2004–2010), seria de comedii ale lui Tyler Perry cu protagonista Madea (2006-prezent), *Saga Amurg/ The Twilight Saga* (2010–2012), franciza *Jocurile foamei/ Hunger Games* (2012–2015), seria *Divergent* (2014–2016) și filmul *La La Land* (2016). Mai multe dintre acestea au fost realizate de Summit Entertainment, o companie de producție pe care Lionsgate a cumpărat-o în 2012. Pe tot parcursul anilor 2010, procentul deținut de Lionsgate din piața națională s-a comparat cu al unora dintre companiile mari. Ca și alte studiouri, Lionsgate avea mai multe canale de cablu și seriale de televiziune de succes.

De-a lungul deceniilor, marii actori și-au diversificat și extins activitățile. În anii 1980, Disney, dornic să își depășească imaginea de producător de filme banale pentru întreaga familie, a creat mărcile Touchstone Pictures și Hollywood Pictures și a achiziționat compania independentă și îndrăzneață Miramax. Alte studiouri au înființat divizii clasice, precum Fox Searchlight și Sony Pictures Classics, care să se ocupe de titlurile străine și independente.

**Căutarea sinergiei** La mijlocul anilor 1980 a avut loc o nouă rundă de fuziuni și achiziții. Primul val de achiziții de studiouri, între anii 1960 și începutul anilor 1980, fusese inițiat în principal de conglomerate care voiau să-și diversifice portofoliul. Scopul achizițiilor a fost distribuirea riscului. Un an prost pentru afacerea cu închirieri de mașini a conglomeratului putea fi compensat de câștiguri mai mari din parcări și din compania de film.

Noul val a avut un scop mai restrâns, respectiv *sinergia* – coordonarea unui număr de domenii de activitate compatibile, în vederea maximizării veniturilor. Corporațiile de divertisment cu o diversificare mai specializată încercau să obțină astfel un efect de multiplicare, o proprietate intelectuală putând să genereze noi produse în divizii diferite ale corporației. Astfel, campania de marketing a unui film nou promova încrucișat și albumul cu coloana sonoră, un videoclip, o carte de bandă desenată, un joc video și mai multe feluri de produse asociate.

Disney dovedise timp de zeci de ani că un film poate fi exploatat sub formă de emisiuni de televiziune, jucării, cărți, discuri și parcuri tematice, fiecare platformă obținând profitul ei. De ce să nu combine atunci companiile de film cu editurile, companiile de muzică, rețelele de televiziune, firmele de cablu și satelit, vânzătorii de casete video și alte outleturi specializate în divertisment? Majoritatea noilor conglomerate nu aveau să fie corporații neutre precum Gulf + Western și Transamerica. Aveau să se concentreze în continuare pe managementul activelor și performanța pachetelor de acțiuni pe termen scurt, dar în același timp să facă din divertisment principalul lor obiect de activitate în mod declarat. Sinergia urma să le permită personajelor și poveștilor să circule între platformele media, veniturile rămânând în vistieria firmei-mamă.

Destul de rapid, marile studiouri s-au afiliat unor imperii ale divertismentului. În 1985, News Corporation Ltd., deținută de magnatul presei Rupert Murdoch, a cumpărat 20th Century-Fox (și a eliminat cratima din numele studioului). În 1989, firma japoneză de electronice Sony, care deținea deja CBS Records, a cumpărat Columbia Pictures de la Coca-Cola, creând Sony Pictures Entertainment. În 1994, gigantul de televiziune prin cablu Viacom a fuzionat cu gigantul închirierilor de casete video Blockbuster Entertainment, după care a achiziționat Paramount Communications (la momentul respectiv Gulf + Western). În 1995, în loc să se lase înglobată, Walt Disney a cumpărat rețeaua de televiziune Capital Cities/ABC.

Unele studiouri au trecut prin mai multe mâini. În 1989, Time Inc., un conglomerat care avea ca activități principale publicarea de reviste și televiziunea prin cablu, a cumpărat Warner Communications. Rezultatul s-a numit Time Warner, cel mai mare conglomerat multimedia din lume. Furnizorul de internet America Online (AOL) a cumpărat Time Warner în 2000. Când AOL a luat-o la vale, directorii Time Warner au preluat din nou controlul. Compania achiziționase bibliotecile altor două companii de film:

MGM și United Artists. În 2005, Time Warner s-a putut dispensa de cele două, pachetul majoritar al acțiunilor MGM/UA ajungând la un consorțiu condus de Sony.

Universal a avut parte de peripeții și mai mari. A fost cumpărată și vândută de firma japoneză de electronice Matsushita, apoi de firma canadiană Seagram, apoi de conglomeratul francez Vivendi și apoi de General Electric, care și-a redenumit aripa media NBC Universal.

Prin intermediul acestor mașinațiuni, toate companiile principale de producție și de distribuție ale Hollywoodului au fost absorbite de corporații media globale. Studiourile au fost conectate la rețele de teledifuziune și televiziune prin cablu, care le-au asigurat conducte de distribuție către casele consumatorilor. Cineaștii s-au pomenit înghesuiți într-un interval alături de echipe de baseball și hochei, edituri de cărți și reviste, companii de discuri, parcuri tematice și site-uri web. În acest mare mixt media, directorii sperau să atingă sinergia (vezi **Tabelul 28.1**).

Achizițiile anilor 1970–1980 fuseseră inițiate de conglomerate „orizontale" cu o gamă foarte variată de domenii de activitate; la baza celui de-al doilea val se aflaseră conglomeratele „verticale", specializate în media tradiționale (televiziune, cablu, edituri). În anii 2010, antreprenoriatul american a cunoscut un nou val de fuziuni și achiziții, în cazul industriei cinematografice fiind vorba despre sisteme de difuzare prin internet. Companiile de telecomunicații au considerat că viitorul este difuzarea digitală integrată a știrilor și divertismentului. În contextul ascensiunii companiilor bazate pe internet, Amazon, YouTube, Facebook, Apple și altele, studiourile de la Hollywood erau tocmai bine pregătite pentru o nouă rundă de achiziții.

Comcast, un conglomerat de teledifuziune și televiziune prin cablu, era cel mai mare furnizor de servicii online din SUA. Anticipând nevoia de conținut asociat unui brand, a cumpărat pachetul majoritar al NBC Universal în 2011 și apoi restul firmei în 2013. Trei ani mai târziu, a cumpărat DreamWorks Animation. În 2018, AT&T, un alt furnizor de internet gigantic, a achiziționat Time Warner. Cele mai mari companii furnizoare de internet din America dețineau o colecție colosală de filme, seriale, site-uri web și alte forme de proprietate intelectuală pe care le puteau distribui pe o sumedenie de platforme media.

Se dăduse startul cursei pentru prezența în mediul online. În 2019, Viacom a fuzionat din nou cu CBS. Noua organizație avea două platforme de internet care atrăgeau 28 de milioane de utilizatori. Compania mai deținea și o arhivă cu aproximativ 140 000 de episoade de televiziune și peste 3 600 de filme, inclusiv bibliotecile Paramount. Spre deosebire de alți giganți de *streaming*, ViacomCBS era gata să furnizeze conținut oricărei platforme terțe.

Și mai spectaculoasă a fost achiziționarea 21st Century Fox de către Disney la începutul lui 2019 (vezi *Universul Disney se extinde*, din acest capitol). Contra sumei de 71 de miliarde de dolari, au obținut drepturi de proprietate intelectuală asupra unor opere de film și televiziune, dar și participații în televiziuni prin cablu, satelit și servicii de *streaming* de divertisment la nivel mondial. Cu această ocazie, Disney și-a îmbogățit portofoliul deja vast cu câteva francize Marvel, filmele *Războiul stelelor/ Star Wars* originale și seria *Avatar* în stare de proiect. Ca să nu rateze șansa de a câștiga potul cel mare al *streaming*-ului, Disney și-a creat propriul serviciu pe bază de abonament, Disney+. Toate companiile mari se puseseră de acord: viitorul economiei divertismentului era în mediul online.

## Mentalitatea *blockbuster*

La începutul anilor 1980, succesul financiar al unui film depindea nu doar de lansarea în cinematografe, ci și pe piețele auxiliare – vizionare pe video la domiciliu, cablu, teledifuziune, CD-uri cu coloane sonore și alte produse care veneau la pachet cu filmul. „Singurul mod în care un film face bani în 95% din cazuri este dacă faci suma tuturor piețelor"*, remarca președintele Fox Filmed Entertainment. Dar nu fiecare film reușea să facă scântei pe piețele auxiliare. Cum să nimerești un hit?

Unele filme aduceau bani pentru că se încadrau într-un gen de cursă lungă. Începând cu anii 1980 și până în anii 2010, filmele horror, de acțiune, de dragoste și cele pentru copii treceau rapid de pe ecranele cinematografelor pe ecranele din casele spectatorilor, unde își scoteau investiția.

La un nivel mai înalt de producție se aflau „filmele de prestigiu": filme pe subiecte importante, cu actori foarte cunoscuți și regizori consacrați. Deseori ecranizări ale unor cărți clasice, acestea prestau bine și pe piețele auxiliare, plus că puteau fi și „momeală pentru Oscaruri", țintind premiile de la finalul anului. Filmele de prestigiu, realizate fie cu investiția directă a

---

* Bill Mechanic, citat în Don Groves, „Global Vidiots' Delight", *Variety* (15–21 aprilie 1996), p. 43.

**Tabel 28.1 Cele mai mari companii media globale și principalele lor proprietăți în 2018**

| | TIME WARNER | WALT DISNEY COMPANY | NATIONAL AMUSEMENTS/ VIACOM | SONY PICTURES ENTERTAINMENT | 21ST CENTURY FOX | COMCAST/NBC UNIVERSAL |
|---|---|---|---|---|---|---|
| Producție și distribuție de film | Warner Bros., New Line | Walt Disney Studios Motion Pictures, Pixar, Lucasfilm, Marvel Studios, Disney Animation, Touchstone | Paramount Pictures, Paramount Animation, United International Pictures (50%) | Columbia Pictures, TriStar, Sony Pictures Classics, Sony Pictures Animation, Affirm Films, Screen Gems, MGM/ UA (50% din pachetul de acțiuni) | 20th Century Fox, Fox 2000, Fox Searchlight, Blue Sky Studios | Universal Pictures, DreamWorks Animation, Working Title, Focus Features, United International Pictures (50%) |
| Teledifuziune, TV prin cablu și satelit | CNN, HBO, CW Network, Turner Network Television, Turner Classic Movies, Cartoon Network, The CW (50%) | ABC, ESPN, Disney Channel, A&E (50%), History Channel, Lifetime, Maker Studios, posturi TV locale | CBS, MTV, VH1, Paramount Network, Nickelodeon, Showtime, Comedy Central, BET, The Movie Channel, Flix | Sony Pictures Television, Animax, Planet TV | Fox Broadcasting, Fox News, 20th Century Fox TV, FX, Fox Sports Media, canalele National Geographic, servicii prin cablu, servicii prin satelit, posturi TV locale | NBC, MSNBC, Bravo, SyFy, Oxygen, Weather Channel, Telemundo, USA Network |
| Edituri | DC Entertainment (DC Comics, Vertigo, Mad Magazine) | Ziarele, revistele Capital City, cărțile Hyperion, Marvel Comics | Simon & Schuster, Scribners, Free Press, Webster's Dictionary | | Ziare, reviste, HarperCollins, revista National Geographic, romane de dragoste Harlequin | Penguin, Putnam |
| Muzică | | Walt Disney Records, Hollywood Records, Lyric Street Records | | Sony Music Entertainment (Columbia, Sony, RCA, Epic) | Fox Music servicii de publicare și licențiere | |
| Altele | Magazinele Warner Bros., parcurile tematice Six Flags | Produse associate (*merchandise*), parcuri tematice și complexe turistice Disney, magazine Disney, echipe sportive, compania de croaziere Disney Cruise Line, proprietăți imobiliare și producții Broadway | Parcurile tematice Great America și Kings Dominion, rețea de posturi radio | Console PlayStation, jocuri video, electronice, Sony Financial Group | Ferme de oi, companii aeriene, echipe de rugby, Dow Jones & Co. | Parcurile tematice Universal, proprietăți imobiliare, jocuri video, francize hochei Philadelphia Flyers |

studioului, fie pe baza negativelor cumpărate de-a gata, sporeau reputația studioului și atrăgeau talente deosebite pentru alte proiecte.

Într-o poziție intermediară se aflau filmele ambițioase de gen. Proiecte cu bugete medii, care mobilizau talente creative deloc de neglijat, acestea făceau parte din genuri ușor de recunoscut precum comedia romantică, filmul cu crime și comedia. Comediile romantice cu Julia Roberts sau Jennifer Lawrence, farsele mai stridente cu Will Ferrell și Amy Schumer și filmele cu crime în care jucau Bruce Willis sau Denzel Washington nu se plasau în primele zece filme ale anului, dar cel mai probabil intrau în top douăzeci sau treizeci. Mai mult, viața de după lansare a acestor filme era una lungă.

Astfel, studiourile ofereau exploatanților un meniu divers. Această organizare asigura un flux de bani neîntrerupt și menținea relațiile cu talentele. Dar felul principal din meniu, începând cu anii 1980, au rămas *blockbusterele*.

**Pariul pe *blockbuster*** În ce privește producțiile proprii, studiourile s-au concentrat pe filme cu bugete mari, cu subiecte foarte familiare, doldora de efecte speciale. Banii adevărați se făceau din filme care reușeau să „domine weekendul" în mii de cinematografe la lansare, să ruleze multe săptămâni, să facă lin trecerea în sistemul video și să fie apoi declinate sub formă de produse asociate și alte tipuri de licențe – seriale de televiziune, benzi desenate sau jocuri video. Aceste filme își construiau reputația cu mult înainte de a apărea efectiv și se impuneau ca subiecte în publicații de știri și la posturile cu știri prezentate ca divertisment (*infotainment*). Erau filme-eveniment, filme de neratat, „stâlpi centrali". Aduceau maximum de sinergie corporațiilor care le dădeau naștere.

Credința producătorilor în *blockbustere* nu era nerezonabilă. Multe dintre hiturile cele mai importante ale anilor 1970 – *Nașul/ The Godfather*, *Exorcistul/ The Exorcist*, *Fălci/ Jaws* și *Războiul stelelor/ Star Wars* – s-au transformat în evenimente culturale, filme pe care milioane de oameni se simțeau obligați să le vadă. Mai mult, aceste *blockbustere* au scos la iveală o amploare a profiturilor neașteptată. Anii 1970 au fost prima perioadă în care fiecare dintre primele zece filme importante ale anului a adunat peste 130 de milioane de dolari din încasări pe plan național (SUA plus Canada). *Fălci* s-a apropiat de 300 de milioane de dolari, iar *Războiul stelelor*, de 400 de milioane. La asta s-a adăugat și abundența generată de produsele asociate, exemplul cel mai impresionant fiind *Războiul stelelor*.

Odată cu preluarea studiourilor de către conglomerate, directorii și-au pierdut din siguranța locurilor de muncă, un singur sezon sau film prost putând duce la demiterea unei întregi conduceri. În acest context, filmele cu bugete mari păreau un mod de a elimina riscurile. Angajarea celor mai mari vedete, a scriitorilor consacrați și a unui regizor pe sprânceană costa, dar nici nu se mai putea da vina pe producători dacă filmul își rata ținta.

Dovezi că clienții preferă filmele mari existau din plin. Numărul de spectatori din cinematografele din SUA a crescut de la un miliard în 1980 la aproape un miliard și jumătate în 2000. Un film de top zece putea obține sute de milioane din încasările naționale. *Titanic* (1997) a adunat suma colosală de 600 de milioane de dolari.

*Blockbusterele* se vindeau bine și global. Cum au adoptat gusturile americane în materie de îmbrăcăminte sport, fast-food și muzică pop, cetățenii altor țări au dat năvală și la *blockbustere*. În anii 1980, vânzările de bilete în străinătate egalau deseori veniturile obținute în țară, iar publicul străin a devenit doar mai numeros în ultimele decenii. *Titanic* a făcut 1,2 miliarde de dolari din încasările internaționale, dublu față de veniturile brute pe plan național. În anii 2000, publicul cel mai numeros al *blockbusterelor* era în afara granițelor Statelor Unite, multe filme reușind să facă profit datorită lansărilor internaționale.

Hollywoodul înțelesese de multă vreme că cel mai bun public al său, acasă și în străinătate, era cel tânăr. Succesele anilor 1970 arătaseră că acestui segment îi plac filmele *fantasy* și SF, hororurile și comediile groase. Adolescenții și tinerii în jur de 20 de ani păreau să-și dorească să vadă artiști foarte cunoscuți (inclusiv vedete de televiziune și din muzica pop) în povești simple care au umor, acțiune și efecte speciale șmechere. Iar pe deasupra, să mai aibă și niște violență sau vulgaritate peste medie, o aură de detașare impertinentă și niște referințe la seriale de televiziune sau la alte filme aruncate degajat. Gusturile acestui public, care crescuse cu convingerea că mallul și apoi rețelele de socializare sunt centrul vieții sociale, aveau să determine cea mai mare parte a produselor hollywoodiene, indiferent de buget, începând cu anii 1980.

*Fălci* demonstrase că, dacă un film adresat acestui public era lansat vara, putea să atragă profituri substanțiale încă din primele săptămâni de difuzare și, apoi, din reluări. Astfel că majoritatea *blockbusterelor* aveau să intre în cinematografe între sfârșitul lunii mai și începutul lunii septembrie, când copiii erau în vacanță. Fiecare studio a început să-și alcătuiască programul în jurul câtorva „stâlpi centrali“ sau „locomotive“, *blockbustere* capabile să aibă lansări puternice în iunie, iulie sau august. În anii 2010, vara ajunsese să înceapă și în martie.

**Febra francizelor** În goana după *blockbustere*, studiourile trebuiau să gestioneze riscurile. Una dintre strategii a fost adaptarea de opere cu succes dovedit. Cărți populare au stat la baza filmelor *Stăpânul inelelor/ The Lord of the Rings* (2001–2003), a seriilor *Harry Potter* (2001–2011), *Jocurile foamei/ Hunger Games* (2012–2015) și a multor altora. Alte filme au adaptat seriale de televiziune (*Misiune: imposibilă/ Mission: Impossible*; *Star Trek*; *Transformers*), filme mai vechi (*Ocean's Eleven – Faceți jocurile!/ Ocean's Eleven*) și atracții din parcuri tematice (*Pirații din Caraibe/ Pirates of the Caribbean*).

Dacă un *blockbuster* se dovedea un succes, putea da naștere unei *francize*, unei serii de filme constând în continuări (*sequels*) și dezvoltări ale poveștii anterioare acțiunii din primul film (*prequels*), personajele și lumea ficțională rămânând aceleași. Era o strategie de gestionare a riscului, oferindu-i spectatorului ceva familiar și de încredere, dar cu personaje sau turnuri noi ale poveștii. George Lucas și-a câștigat renumele de maestru al francizei moderne cu seriile *Războiul stelelor* și *Indiana Jones*. Au apărut și francize de animație (*Shrek*, *Sunt un mic ticălos/ Despicable Me*, *Mașini/ Cars*), dar și de gen (comediile *Marea mahmureală/ The Hangover*, filmele cu spionul Bourne). Multe adaptări s-au pretat perfect acestei strategii: *Harry Potter* și *Jocurile foamei* erau deja francize literare.

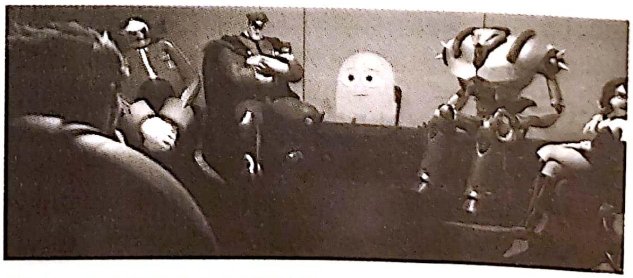
Franciza a devenit temelia planului de afaceri de la Hollywood. Pentru că reprezentau cea mai mare parte a cheltuielilor cu producția ale studiourilor, fiecare companie avea nevoie de două sau trei francize care să dea filmul „stâlp central“ în fiecare vară. Filmele dintr-o franciză dominau de regulă hiturile de *box-office* ale anului; filmele originale de succes aveau șanse să devină baza unei francize. Din primele zece filme cu cele mai mari încasări din bilete în 2016, șapte au fost titluri dintr-o franciză, unul a fost un *remake*, iar cele două filme originale (*Zootropolis/ Zootopia* și *Singuri acasă/ The Secret Life of Pets*) au devenit noi francize.

Studiourile puteau împărți între ele francize devenite brand. *Cine vrea pielea lui Roger Rabbit/ Who Framed Roger Rabbit* (1988) făcut de Disney include personaje din colecțiile de desene animate ale altor studiouri, iar *Să înceapă jocul/ Ready Player One* (2018) a făcut același lucru cu personaje *live-action* într-o lume de Realitate Virtuală. Dat fiind că francizele aveau o viață în mai multe media adiacente, filmele le puteau promova și pe celelalte (**fig. 28.1**).

Ascensiunea genului cu supereroi ilustrează puterea conceptului de franciză. Deși revistele de bandă desenată cu supereroi atrăgeau puțini cititori, multe dintre personajele lor erau familiare spectatorilor. Studiourile au încercat francize cu o serie *Superman* (1978–1987) și *Batman* (1989–1997). Amândouă au avut succes, dar abia în anii 2000, când editura Marvel a hotărât să se lanseze în cinema, a început dominația acestui gen asupra producției americane. Când Columbia a scos *Omul-păianjen/ Spider-Man*, filmul cu cele mai mari încasări din lume în 2002, Warner Bros. s-au simțit provocați să-și reînvie propriii eroi în cape cu *Batman: Începuturi/ Batman Begins* (2005) și *Superman revine/ Superman Returns* (2006).

Galeria de personaje DC oferea sinergie pe tavă, dat fiind că editorul benzii desenate era o ramură a Time Warner. Marvel a vândut drepturi pentru personaje și către Fox, și către Sony, pentru ca apoi să devină o divizie de producție în cadrul Disney (vezi *Universul Disney se extinde*, din acest capitol).

Odată cu adâncirea rivalității dintre DC și Marvel, producătorii au scotocit și mai adânc în benzile desenate după noi și noi protagoniști pe care să-i aducă la un loc. Filmele *Avengers* de la Marvel au introdus peste zece personaje recurente, inclusiv Iron Man, Hulk, Thor, Captain America și Spiderman. DC a răspuns cu filmele lor *Liga dreptății/ Justice League*, în care Batman și Superman li se alătură lui Flash, Wonder Woman, Aquaman și Cyborg. Pe tot parcursul anilor 2010, popularitatea filmelor cu supereroi a crescut constant, intrând de multe ori în top cinci al hiturilor globale. În 2020, filmele din franciza Marvel



**28.1.** *Ralph Strică-tot* (2012), cu o poveste amplasată în lumea jocurilor video, a primit permisiunea de a atribui roluri de figurație *walk-on* unor personaje din jocuri video reale.

În anii 2010, majoritatea filmelor cu cele mai mari încasări au fost lungmetraje animate sau saga cu supereroi. Un număr copleșitor dintre acestea au fost produse de o singură companie. În 2019, din mai bine de 7 000 de filme la nivel mondial, primele cinci cu cele mai mari profituri au purtat marca Disney. A fost primul studio din istorie cu încasări de peste 13 miliarde în cinematografe într-un singur an. În Statele Unite și Canada, Disney a dominat *box-office*-ul național, deținând 38% din piață, cel mai mare procent din istoria Hollywoodului.

Deceniile de existență a companiei au fost și cu suișuri, și cu coborâșuri. Încă din anii 1950, Disney a început să-și coordoneze lungmetrajele și scurtmetrajele de animație, produsele asociate, serialele de televiziune și parcurile de distracții Disneyland și Walt Disney World. După niște pase proaste în anii 1970–1980 (vezi *Studiourile în criză*, din Capitolul 22), compania și-a revenit cu filme de animație de un succes răsunător, de la *Mica sirenă/ The Little Mermaid* (1989) la *Regele Leu/ The Lion King* (1994). A reușit să-și revigoreze și partea de filme cu actori (*live-action*) cu *Dragă, am micșorat copiii/ Honey, I Shrunk the Kids* (1989) și *Băieții de la Mighty Ducks/ The Mighty Ducks* (1992). Disney a creat o franciză cu actori prin seria *Pirații din Caraibe* (2003–prezent).

Dacă Jeffrey Katzenberg a condus renașterea diviziei de animație, șeful studioului, Michael Eisner, s-a ocupat de diversificarea brandurilor companiei prin magazinele Disney, adaptări pentru teatru, croaziere și Disney Channel. Plecarea lui Katzenberg a fost urmată de mai multe succese, inclusiv *Pocahontas* (1995) și *Mulan* (1998), dar divizia a intrat la scurt timp în declin. Folosind animația analoagă, majoritatea animațiilor Disney nu au obținut aceleași câștiguri și laude ca titlurile Pixar pe care Disney a început să le distribuie odată cu *Povestea jucăriilor/ Toy Story* (1995).

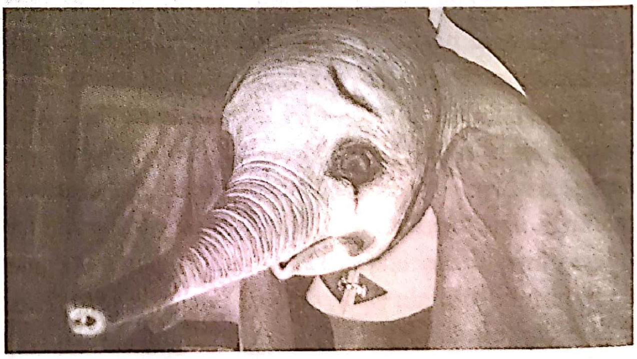
Bob Iger a devenit director general (CEO) în 2005, adoptând strategiile comerciale tipice Hollywoodului modern: *branding*, francizare și sinergie. În loc să fie cumpărată de un conglomerat, Disney a început să achiziționeze alte companii. În 2006, Iger a cumpărat Pixar cu 7,4 miliarde. După ce nu a reușit să repună pe picioare divizia de animație analoagă, a optat pentru stilul de animație digitală al Pixar. Noua unitate, care acum se numea Disney Animation, a produs hituri precum *O poveste încâlcită/ Tangled* (2010), *Regatul de gheață/ Frozen* (2013), *Cei 6 supereroi/ Big Hero 6* (2014), *Vaiana/ Moana* (2016) și *Zootropolis/ Zootopia* (2016).

Galeria *live-action* a Disney a cunoscut un reviriment și datorită filmului lui Tim Burton, *Alice în Țara Minunilor/ Alice in Wonderland* (2010). Filmul a câștigat peste un miliard de dolari din bilete la nivel mondial, iar Disney a lansat o serie de alte *remake*-uri realiste ale filmelor sale clasice de animație (**fig. 28.2**).

Iger era pregătit să cheltuiască mult în scopul diversificării. Succesul înregistrat de Marvel cu *Bărbații în negru/ Men in Black* (1997), *X-Men* (2000) și *Omul-păianjen/ Spider-Man* (2002) a justificat decizia acestuia de a plăti 4 miliarde de dolari pentru Marvel Entertainment în 2009. Deși alte studiouri dețineau o parte din personajele Marvel, Disney a cumpărat drepturile de distribuție ale mai multor filme în care apăreau acestea, inclusiv *Răzbunătorii/ The Avengers*, filmul cu cele mai mari încasări din 2021. Primul lungmetraj dezvoltat de Marvel ca filială a Disney a fost *Gardienii galaxiei/ Guardians of the Galaxy*, care s-a dovedit în mod neașteptat un hit.

Cu alte 4 miliarde de dolari, în 2012 Iger a cumpărat Lucasfilm Ltd., creatoarea francizelor *Războiul stelelor* și *Indiana Jones*. Disney a relansat saga Lucasfilm cu *Războiul stelelor: Episodul VII – Trezirea forței/ Star Wars: The Force Awakens* (2015), care a încasat peste două miliarde de dolari la nivel mondial.

Permițând fiecărei filiale să își dezvolte propria abordare, Iger a susținut diversificarea brandurilor. Marvel ieșea la înaintare cu supereroi nevrotici, tot timpul cu glumele la ei; saga *Războiul stelelor* livra o operă în cosmos animată de sentimente pure și cu efecte speciale strălucitoare. Animațiile Disney ofereau eroine emancipate și cântece care ți se lipesc de suflet, în timp ce Pixar își condimenta fabulele comice emoționante cu referințe la cultura pop pentru inițiați.



**28.2.** *Dumbo* (2019), al lui Tim Burton, a fost unul din rarele rateuri din seria de *remake*-uri fotorealiste ale Disney. Abia dacă a scos banii cheltuiți cu producția și marketingul.

Cum exploatanții depindeau de proprietatea intelectuală pentru a supraviețui, studioul putea negocia termeni favorabili pentru fiecare lansare în cinema. La fel de important, posibilitățile de sinergie cu produse asociate și cu seriale de televiziune (aventurile Marvel, *Lego Star Wars*, *Star Wars: The Mandalorian*) erau nesfârșite. Producătorii Lucasfilm au explorat moduri de a extinde filmele în Realitatea Virtuală, în timp ce spectacolele de teatru Disney au adus doar ele câștiguri de miliarde de dolari în lumea întreagă. Fiecare poveste Disney putea oferi posibilități de francizare, după cum s-a și dovedit în cazul *Rogue One: O poveste Star Wars/ Rogue One: A Star Wars Story* (2016) și *Solo: O poveste Star Wars/ Solo: A Star Wars Story* (2018).

Când profiturile media totale ale Disney au ajuns la 15,7 miliarde de dolari în 2016, acest lucru a părut să confirme influența covârșitoare a modelului de la Hollywood bazat pe *blockbustere*, francize și sinergie. Nu-i de mirare că în anul următor Iger a anunțat că are de gând să retragă licențele Disney și Pixar acordate Netflix și să își înființeze propriul serviciu de *streaming**. Disney+ s-a lansat în noiembrie 2019 și a fost un succes imediat, cu peste 50 de milioane de abonați în primele șase luni de funcționare.

Mișcarea cea mai impresionantă a venit în martie 2019, când Disney a perfectat achiziționarea patrimoniului 21st Century Fox. Printre comori se aflau și o bibliotecă imensă de filme clasice din toate timpurile, mai multe personaje Marvel, continuările *Avatar* și nestemata francizelor, filmele originale *Războiul stelelor*.

Sinergia și achizițiile calculate făcuseră din Disney cea mai puternică dintre marile companii, însă proporțiile imperiale au făcut-o vulnerabilă la pandemia de COVID-19 din 2020. Confruntată cu închiderea cinematografelor și cu un viitor incert pentru divizia sa de parcuri și complexe turistice, Disney părea să fi pierdut șansele de a-și depăși vârfurile de profitabilitate din trecutul recent.

---

* Todd Spangler, „Disney to End Netflix Deal, sets Launch of ESPN and Disney-Branded Streaming Services", *Variety* (8 august 2017), disponibil la http://variety.com/2017/digital/news/disney-netflix-end-acquires-bamtech-espn-ott-services-1202519917/.

---

ar fi câștigat venituri brute de peste 26 de miliarde de dolari în toată lumea.

Universul Cinematografic Marvel (UCM) a tratat douăzeci și trei de lungmetraje separate lansate între 2008–2019 ca episoade ale unei singure narațiuni tentaculare. Experimentul lor cu povestirea de mare întindere, numită Saga Infinitului, are în centru găsirea a șase pietre prețioase create la începuturile universului. UCM s-a bazat pe cartografierea minuțioasă a unui număr mare de fire narative, tipică benzilor desenate și televiziunii, dar rareori întâlnită în cinematografie. Într-o anumită măsură, UCM a fost replica francizei *blockbuster* la narațiunile-rețea explorate de lungmetrajele americane și internaționale.

## Profitul net

*Blockbusterele* costau enorm. Costurile medii cu producția, marketingul și distribuția filmului unui studio s-au mărit de la aproximativ 14 milioane de dolari în 1980 la peste 100 de milioane în 2006. Majoritatea *blockbusterelor* depășeau cu mult media: se pare că *Lumea apelor/ Waterworld* (1995) și *Armageddon: Sfârșitul lumii?/ Armageddon* (1998) ar fi costat peste 150 de milioane de dolari; *Titanic*, 200 de milioane. *Cavalerul negru: Legenda renaște/ The Dark Knight Rises* (2013), cu tot cu cheltuielile de marketing, a costat 375 de milioane de dolari. Sumele investite în *blockbusterele* anilor 2010 ar fi fost considerate aducătoare de faliment cu doar câțiva ani în urmă.

Ce a dus la creșterea costurilor într-o perioadă atât de scurtă? Parțial nevoia de a respecta o dată de lansare stabilită, uneori, cu ani în urmă. Pe măsură ce se adunau problemele legate de scenariu, producție și post-producție, directorii scoteau tot mai mulți bani din buzunar pentru soluții rapide. În plus, din cauza impulsului de a crea francize, fiecare episod trebuia să fie și mai spectaculos decât precedentul. Primul film al seriei *Omul-păianjen* din 2002 a avut un buget de producție de 139 de milioane; al doilea, doi ani mai târziu, a costat 200 de milioane de dolari; episodul din 2007, aproape 260 de milioane de dolari, fără a include cheltuielile cu publicitatea. Iar efectele speciale generate pe calculator, element esențial al oricărui *blockbuster*, puteau să înghită și jumătate din bugetul filmului.

Aproape la fel de repede au crescut și noile cheltuieli de marketing. Blockbusterul unui studio trebuia să fie lansat în toată America în același weekend, iar asta presupunea promovare la nivel național. Publicitatea până la saturație la televiziuni, care dăduse roade în cazul filmului *Fălci*, era scumpă, dar mulți directori de studiouri lucraseră pentru rețele de televiziune și credeau în luarea cu asalt a micilor ecrane. Nici internetul nu era tocmai ieftin, o singură zi de reclamă pe pagina de start a YouTube costând peste 700 000 de dolari.

La începuturile erei *blockbusterelor*, actorii-cheie au înțeles potențialul acestora de a aduce profit. Scenariștii de succes puteau cere 1 milion de dolari sau mai mult pe un scenariu, iar regizorii puteau cere un procent din profituri. În anii 1980, a apărut o nouă generație de vedete care, pe baza istoricului, ofereau cele mai mari șanse de a da lovitura în weekendul de lansare. Harrison Ford, Tom Cruise, Eddie Murphy, Bruce Willis, Arnold Schwarzenegger, Mel Gibson și Kevin Costner acumulaseră o putere de negociere incredibilă – în ciuda faptului că fiecare avea în CV și niște rateuri răsunătoare. În anii 1990 și 2000, o parte dintre ei, dar și Tom Hanks, Julia Roberts și Jim Carrey, cereau 20 de milioane pe film, plus, de multe ori, o parte din profituri.

Unele *blockbustere* nu aveau nevoie de mari vedete, iar odată ce francizele au început să domine industria, au scăzut mult cheltuielile cu starurile. Acum „filmul era vedeta“. „De ce să cheltuiești în plus pe nume mari, dacă filmele se vând singure?“[*] se întreba un critic. În mod similar, producătorii au început să angajeze regizori din zona filmului independent, care erau mult mai ieftini decât cei foarte consacrați. Totuși, bugetele nu s-au micșorat. Dacă filmul năștea o franciză, actorii cereau salarii mai mari pentru continuări. Și cel mai mult creșteau cheltuielile din cauza efectelor speciale costisitoare.

Bugetele crescute se justificau prin profitul scos din investiție. În anii 2000, odată cu extinderea piețelor din străinătate, un *blockbuster* putea fi mai profitabil decât oricând. Fiecare nou titlu al francizei *Harry Potter* a adus câștiguri între 800 de milioane și un miliard de dolari la nivel internațional. Cheltuielile cu franciza *Pirații din Caraibe* au părut o investiție bună când cele cinci episoade au adunat venituri de peste 4,5 miliarde de dolari. Câștigurile de pe urma unui mega-hit depășeau suma câștigurilor mai multor filme mici. Nemaivorbind că banii adevărați se făceau pe piețele auxiliare, iar consumatorii din sectorul televiziunii prin cablu și al vizionării la domiciliu preferau hiturile de *box-office*.

*Blockbusterele* le aduceau marilor companii și alte avantaje. De obicei, studiourile percepeau de la cinematografe tarife de distribuție în valoare de 30% din veniturile din închirieri, plus alte 30 de procente pentru costuri de publicitate și cheltuielile cu producerea còpiilor, iar aceste plăți erau deduse înainte de achitarea cheltuielilor de producție. În cazul în care filmul rula cu succes în cinematografe, producătorul filmului primea numai 15% din veniturile brute din închirieri obținute de distribuitor, 15 procente pe care trebuia probabil să le împartă cu echipa creativă (scenarist, regizor, vedete). Datorită contabililor abili ai studiourilor, nici măcar campioni ai *box-office*-ului precum *Un prinț în America/ Coming to America* (1988) și *Forrest Gump* (1994) nu au adus profit tuturor părților implicate. Dacă studioul investise sau inițiase un *blockbuster*, tot la studio ajungea și cea mai mare parte a venitului de pe piețele auxiliare. Filmul ieșea în lume prin intermediul televiziunii prin cablu sau a ramurii de vizionare video la domiciliu deținute de companie, generând o nouă rundă de tarife de distribuție și profituri.

Pe o listă de filme a unui studio nu încăpeau decât între trei și șase *blockbustere*. Restul de filme până la cele douăsprezece – douăzeci de titluri lansate anual de acestea erau produse cu bugete medii, menite să completeze programarea și să crească viitoarele vedete, scenariști și regizori. Iar în fiecare an câteva filme netrâmbițate dădeau lovitura în mod neașteptat la încasări. Astfel de „hituri latente“ au fost, printre altele, *Nuntă à la grec/ My Big Fat Greek Wedding* (2002), *Elful/ Elf* (2003), *Fete rele/ Mean Girls* (2004), *Borat! – Învățături din America pentru ca toată nația Kazahstanului să profite/ Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan* (2006), *Adevăratul curaj/ True Grit* (2010), *Lunetistul american/ American Sniper* (2014) și *Figuri ascunse/ Hidden Figures* (2016). Când un film se dovedea un „hit latent“, studiourile se grăbeau să le ofere creatorilor bugete mai mari în speranța că vor marca din nou.

**Mijlocitori de succes** După ce au adoptat strategia *blockbusterelor*, studiourile au cultivat relațiile cu aliați puternici care le puteau aduce idei, talente sau proiecte gata să fie finanțate și filmate. Directorii aveau nevoie de producători de încredere, care deseori semnau contracte exclusive cu studioul. Joel Silver a creat francize pentru Warners (*Armă mortală/ Lethal Weapon, Matrix/ The Matrix*) și Fox (*Greu de ucis/ Die Hard*). Jon Peters și Peter Guber au produs o serie de hituri pentru Warners, culminând cu *Batman* (1989). Producțiile Paramount *Strălucirea dansului/ Flashdance* (1983) și *Top Gun* (1986), ale lui Don Simpson și Jerry Bruckheimer, au dat lungmetrajelor un aspect agitat, de videoclip. Timp de mai multe decenii, Bruckheimer a fost cel mai puternic producător de la Hollywood, cu o serie de hituri de cinema și de televiziune la activ.

---

[*] Guy Lodge, citat în Jenell Riley, „The Film is the Real Star“, *Variety* (28 martie 2017), p. 65.

Agenții de talente continuau să-i pună în legătură pe producători cu clienți: vedete, regizori sau scenariști (vezi *Întoarcerea blockbusterului*, din Capitolul 22). Cei mai pricepuți dintre agenți obțineau deseori posturi de directori în cadrul companiilor mari sau al celor „mini-mari“ ori își făceau propriile companii de producție. Agențiile aveau control asupra majorității talentelor de la Hollywood, în era *blockbusterelor*, acest lucru traducându-se în foarte multă putere. Creative Artists Agency (CAA) a dat tonul reprezentând scenariști capabili să creeze proiecte care atrăgeau actori și regizori. În continuare, agentul asambla niște pachete pe care le oferea producătorilor sau directorilor studiourilor. În oricare an, mai multe *blockbustere* erau rezultatul acestor pachete alcătuite din clienții CAA. O agenție rivală, Endeavor, a făcut pasul următor înființându-și propria companie de producție de film.

Susținute de investiții private, agențiile au devenit la rândul lor companii media puternice. Investeau în cluburi sportive, firme de modă și tehnologii noi. Deși legislația americană le interzicea agenților să funcționeze ca producători, în China nu existau astfel de restricții, iar agențiile și-au deschis firme acolo în speranța că vor genera conținut cinematografic și de televiziune.

**Noi surse de venit** Din cauză că *blockbusterele* erau costisitoare, studiourile au căutat noi moduri în care să folosească banii altora. O variantă era să finanțeze o parte din filme din vânzarea anticipată a drepturilor pentru difuzarea în străinătate sau în sistem video. Iar alta, să pună presiune pe exploatanți să scoată bani din buzunar în avans pentru a contribui la finanțarea proiectului; în cazul filmului *Imperiul contraatacă/ The Empire Strikes Back* (1980), garanțiile aproape au acoperit în întregime costurile de producție. Se mai practica și ca două mari companii să coproducă un film, împărțind cheltuielile și teritoriile. În cazul lui *Titanic*, Paramount s-a ales cu drepturile pentru America de Nord, iar 20th Century Fox a primit veniturile din străinătate. Paramount și Warners au cooperat la distribuirea filmului *Interstellar: Călătorind prin univers/ Interstellar* (2014).

Distribuitorii le mai permiteau investitorilor cu dare de mână și să cumpere o listă cu filme promițătoare. Se constituiau fonduri de investiții în SUA și în străinătate pentru a finanța *blockbustere*. Noi facilități fiscale legiferate în Marea Britanie și Europa au permis persoanelor fizice să deducă investițiile în filme, ceea ce a adus sute de milioane de dolari Hollywoodului.

La sfârșitul anilor 1990, distribuitorii au ajuns să se bazeze pe finanțarea generoasă pentru producție oferită de companii precum StudioCanal din Franța și Village Roadshow din Australia. Astfel de parteneri plăteau o mare parte a cheltuielilor de producție, primind un procent din câștiguri dacă filmul dădea lovitura. La scurt timp, băncile, societățile de investiții în firme necotate, fondurile de investiții speculative, doldora de lichidități în timpul boomului de la începutul anilor 2000, băgau miliarde de dolari în listele de filme ale studiourilor. Ceva mai târziu, odată cu încetinirea finanțării dinspre Wall Street din cauza recesiunii din 2007, au început să curgă bani din Orientul Mijlociu în compensare. Șeici îmbogățiți din petrol cumpărau bucăți de firme și investeau în filme cu bugete mari.

Studiourile au găsit încă o cale de a acoperi prețul *blockbusterelor*. Producțiile în deplasare au revenit în mare forță. Toronto și Vancouver ofereau alternative mai puțin costisitoare față de Los Angeles, iar în anii 1990 au devenit disponibile și studiourile din fosta Uniune Sovietică și Europa de Est. Marile producții au găsit clădiri spațioase, locații exotice, tehnicieni bine pregătiți, prețuri mici și reduceri în Praga, Berlin și alte capitale europene. În 2007, guvernul german a stimulat producțiile în deplasare rambursând până la 20% din buget dacă se cheltuia o anumită sumă în Germania; producția *Operațiunea Valkyrie/ Valkyrie* (2008), cu Tom Cruise, a economisit șapte milioane de dolari din rambursări.

Studiourile și-au sporit profitul net încheind contracte prin care filmul era asociat cu produse de marcă. O posibilitate era plasarea de produse, producătorul acestora oferind la schimb finanțare sau obiecte necesare filmului. După *E.T. Extraterestrul/ E.T. the Extra-Terrestrial* (1982), când vizibilitatea dulciurilor Reese's Pieces pe ecran a dus la creșterea vânzărilor, cineaștii au integrat tot mai multe branduri în linia narativă. Plasarea de produse apare și în *Înapoi în viitor/ Back to the Future* (1985): protagonistul încearcă să desfacă o sticlă de Coca-Cola din 1955, care nu are capac cu deschidere prin răsucire. Plasarea de produse a ajuns să susțină o parte substanțială a bugetelor francizelor *blockbuster* (**fig. 28.3**).

**28.3.** În *Omul de oțel* (2013) apar peste o sută de mărci, inclusiv Sears, Nokia, U-Haul, Warby Parker, Budweiser și International House of Pancakes. Potrivit unor surse, plasarea de produse a acoperit 170 de milioane de dolari din bugetul de producție de 225 de milioane de dolari al filmului cu supereroi.

O altă posibilitate era parteneriatul cu o marcă. Reclamele plătite de deținătorul mărcii puteau promova un film; de exemplu, filmele cu James Bond au apărut în reclame la bere, vodcă și automobile. După lansarea *Shrek 2* (2004), lanțul Baskin-Robbins a introdus înghețata lui Shrek *Hot Sludge Sundae* și a umplut magazinele cu figuri decupate reprezentând personajele din film. O altă opțiune era să vândă unei companii licența pentru produse inspirate din film. Parker Brothers au produs versiuni ale jocurilor Monopoly, Trivial Pursuit și Risk bazate pe *Stăpânul inelelor*.

Deși o practică împământenită la Hollywood, vânzarea de produse bazate pe un film s-a supraîncălzit în era *blockbusterelor*. Filmele *fantasy* și de aventuri pentru întreaga familie susțineau deseori cele mai lucrative licențe derivate. În primul an de la lansarea filmului *Regele Leu*, produsele asociate au adus venituri brute de peste un miliard de dolari. Mult așteptatul *Indiana Jones și regatul craniului de cristal/ Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull* (2008) a încheiat parteneriate cu Burger King, bomboanele M&M, felicitările Hallmark și jucăriile firmelor Hasbro și Lego. Episoadele anterioare nu exploataseră articolele pentru copii, dar după cum afirma președintele Lucas Licensing: „Cei care au crescut cu Indiana Jones sunt astăzi părinți“*.

Parte din scopul sinergiei a fost transferarea unui univers narativ de la o platformă la alta. Astfel, nu a fost nicio surpriză când *Regele Leu* a apărut pe Broadway sau când unele filme au fost transformate în seriale de televiziune (*Buffy, vânătoarea de vampiri/ Buffy the Vampire Slayer, Terminatorul/ The Terminator*) ori în atracții din parcurile tematice, cum s-a întâmplat cu *Înapoi în viitor* (Universal Studios) sau *Avatar* (Disney World Resort). Compania-mamă a beneficiat de pe urma transmedialității.

Omniprezentă a fost și asocierea film-videoclip. MTV a început să transmită prin cablu în 1981, iar în 1983 era deja urmărit în 20 de milioane de case. Cineaștii au reacționat și au adăugat cântece pop pe coloanele sonore și le-au pus pe genericele de final. După ce filmul *Vânătorii de fantome/ Ghostbusters* (1984) și albumul cu coloana sonoră au fost promovate cu ajutorul unui videoclip contagios, niciun *blockbuster* nu s-a mai putut lipsi de un videoclip difuzat la MTV.

Adunând finanțările bucată cu bucată din afara lumii filmului, bazându-se tot mai mult pe producțiile în deplasare, pe produsele asociate și parteneriatele cu mărcile comerciale, marile companii se scăldau în bani. Acest lucru i-a încurajat pe producători să realizeze filme tot mai scumpe. Dar cât de mult succes avea de fapt acest angajament al industriei de film față de filme-eveniment și sinergie?

Majoritatea filmelor pierdeau bani cât rulau în cinematografe, iar multe dintre acestea – poate 60% – erau fiascouri financiare. Inevitabil, printre perdante se numărau și mastodonții care nu aveau să-și scoată vreodată investiția, cu tot cu veniturile de pe piețele auxiliare. Lista rușinii include titluri precum *Annie* (1982), *Insula secretelor/ Cutthroat Island* (1995), *Câmp de luptă: Pământul/ Battlefield Earth* (2000), *Aventurile lui Pluto Nash/ The Adventures of Pluto Nash* (2002), *Evan Atotputernicul/ Evan Almighty* (2007), *Battleship* (2012), *Ascensiunea lui Jupiter/ Jupiter Ascending* (2015) și *Cats* (2019). Despre *Ben-Hur* (2016) se spune că ar fi pierdut 120 de milioane de dolari, iar despre *John Carter* (2012), peste 200 de milioane. Serialele de televiziune de succes mai amortizau din pierderea companiei în ansamblu, însă producătorului executiv sigur nu îi era prea moale, putând fi dat afară pentru că a susținut finanțarea unui dezastru.

La fiecare rateu al unui proiect de mari dimensiuni, jurnaliștii declarau că publicul s-a săturat de rețete și că își dorește filme proaspete, originale. Și totuși, unii analiști erau de părere că media moderne creau o „coadă lungă", o ofertă nemărginită de divertisment pentru gusturi de nișă, lucru care ar fi trebuit să dezumfle *blockbusterele* și să distribuie banii cheltuiți de consumatori mai uniform.

---

* În Marc Graser, „«Indiana Jones» Goes to Market“, *Variety* (18 iunie 2007), disponibil la: www.variety.com/article/VR1117967127.html?categoryid=2429&cs=1.

Și totuși, publicul priza tot mai mult hiturile mari. Topurile care circulau pe rețelele de socializare și Google îi îndreptau pe consumatori spre ceea ce plăcea majorității. Bombardați cu reclame pe Facebook și Twitter, oamenii nu aveau cum să nu afle care e filmul musai de văzut al weekendului și aveau prea puțin timp pentru alte oferte. „Chiar și cei mai înrăiți fani nu vor vedea mai mult de un film pe săptămână", observa directorul Disney, Alan Horn. „Și trebuie să te asiguri că vor vedea filmul tău"*.

Pe modelul polarizării între cei avuți și restul lumii, decalajul între hiturile de top și restul filmelor s-a adâncit („arta înaltă a devenit și mai înaltă, iar arta joasă, și mai joasă"). În economia divertismentului, industria americană de film depindea de *blockbustere* și de francizele pe care le întreținea.

## Multiplexuri și megaplexuri: noua față a exploatării de filme

Fluxul de finanțare a producției, susținut de piețele auxiliare, a încurajat companiile să scoată și mai multe filme. Odată cu creșterea bugetelor de producție însă, a apărut presiunea ca filmele să aibă lansări extinse, să ruleze în toate orașele mari și mici, în toate suburbiile în același timp. La începutul anilor 1980, nu existau însă suficiente ecrane pentru întregul aflux de produse. Mai grav, multe cinematografe erau într-o stare deplorabilă. De ce ar da cineva televizorul de acasă pe o sală cât o cutie de pantofi, cu podele lipicioase, înghesuită într-un colț de mall? Era nevoie de cinematografe mai multe și mai moderne.

Sălile de cinema cu mai multe ecrane apăruseră în penuria anilor 1970, când cinematografele de mari dimensiuni fuseseră împărțite în două sau trei auditorii. Noua tendință era construirea de multiplexuri de la zero, cu scopul de a asigura spații generoase, confortabile, după un plan coerent. Multiplexul tipic avea între șase și zece ecrane. Firma canadiană Cineplex Odeon a mers mai departe, începând să construiască megaplexuri, clădiri cu șaisprezece sau mai multe ecrane. Noile cinematografe aveau sisteme audio digitale, scaune plușate și suporturi pentru băuturi. Construcția de cinematografe a explodat. În 2000, în SUA existau 38 000 de ecrane, un nou record.

Multiplexurile și megaplexurile au creat economii de scală, cu încasări din bilete centralizate, cabină de proiecție și standuri comerciale. Lansate pe un număr atât de mare de ecrane, hiturile puteau amortiza fiascourile. Un film putea avea premiera pe mai multe ecrane ca să umfle totalul încasărilor în primul weekend, iar un film care rula fără succes pe un ecran putea fi înlocuit cu o a doua rundă de proiecții ale unui film de succes. Dezavantajul era că premiera pe un număr mare de ecrane în primul weekend însemna o scădere mai rapidă a numărului de spectatori. Pentru că exploatanții câștigau un procent mai mare din încasări când un film rula o perioadă mai lungă, aceștia aveau de pierdut dacă interesul dispărea prea repede. Distribuitorii se bazau pe faptul că proprietarilor cinematografelor le reveneau toate veniturile din gustările scumpe, iar dacă aveau una sau două premiere în fiecare weekend, vânzările din gustări mergeau bine.

Multiplexurile, după cum am văzut în capitolele anterioare, aveau succes și în străinătate. Cinematografe din Paris, Madrid, Shanghai, Sydney sau Ciudad de Mexico ofereau *blockbustere* împreună cu răcoritoare, popcorn și alte elemente de confort americane.

În Statele Unite însă, exploatanții construiseră excesiv. Prea multe multiplexuri în zone puțin populate și insuficienți clienți pentru a le folosi pe toate. Toate megaplexurile voiau aceleași *blockbustere*, așa că în majoritatea orașelor și suburbiilor, un film rula pe mai multe ecrane deodată, fragmentând și mai mult publicul. Datoria cinematografelor a crescut, iar prețurile acțiunilor s-au dus la vale. Crahul a avut loc în 2000–2001, când exploatanți importanți au cerut insolvența. Companiile și-au închis unitățile cu un singur ecran și multiplexurile de mai mici dimensiuni. În urma acestei trieri, piața americană s-a debarasat de aproape 3 000 de ecrane.

Zece ani mai târziu, după ce circuitele mari le-au cumpărat pe altele mai mici, sectorul de exploatare a devenit mai stabil. Cu toate acestea, mulți observatori considerau că în SUA exista un excedent de ecrane. Majoritatea cinematografelor erau practic goale în timpul săptămânii. Încasările din bilete au crescut per total, dar în principal datorită creșterii prețului biletelor. Numărul spectatorilor stagna. Exploatanții și-au pus speranța în auditoriile IMAX, proiecția digitală,

---

* În Anita Ebersole, *Blockbusters: Hit-Making, Risk-Taking, and the Big Business of Entertainment* (New York: Holt, 2013), pp. 23–24.

3D și săli care oferă „experiențe premium“, respectiv fotolii care se lasă pe spate, alcool și meniuri de restaurant. Aceste inițiative au fost concepute să atragă mai mulți clienți, justificând în același timp prețurile mai mari percepute (vezi Capitolul 30).

Cea mai mare parte a veniturilor din bilete se vărsa în filmele americane, prezență dominantă pe aproape toate piețele. Grație acestei expuneri masive, produsele cele mai vandabile își sporeau profiturile din platformele video, din produse asociate și alte piețe auxiliare din străinătate.

## TENDINȚE ARTISTICE

### Genuri

În continuarea tendințelor anilor 1960, filmele americane au testat limitele gustului public. Indiferent de gen, un film conținea cel mai probabil violență, sexualitate sau limbaj licențios. Când până și Spielberg, cunoscut pentru filme adresate întregii familii, a experimentat cu un material mai șocant în *Gremlinii/ Gremlins* (1984, regizat de Joe Dante) și *Indiana Jones și templul blestemat/ Indiana Jones and the Temple of Doom* (1984), sistemul de clasificare al MPAA a fost revizuit, introducându-se categoria PG-13.

Westernul și musicalul *live-action* au dispărut până la urmă, dar toate celelalte genuri au căpătat și mai multă importanță. În contextul noii francheți, aducerea la zi a genurilor exploitation, horror, *science fiction* sau *fantasy*, începută în anii 1970, a continuat. Aceste genuri deosebit de artificiale și viscerale puteau introduce efecte speciale de ultimă oră și se pretau la a fi transformate în bandă desenată, seriale de televiziune și jocuri video.

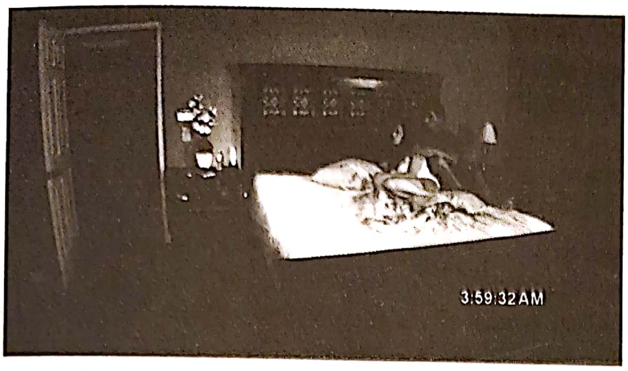
**Science fiction-ul** Anii 1980 au însemnat un *boom* în *science fiction*, pornind în primul rând de la popularitatea extraordinară a primului episod al *Războiului stelelor*. Au apărut exerciții *camp* (*Flash Gordon*, 1980), parodii (*Bătălia stelelor/ Spaceballs*, 1987), povești despre invazii neînspăimântătoare ale extratereștrilor (*E.T. Extraterestrul*, 1982; *Pământencele cedează ușor/ Earth Girls Are Easy*, 1988), povești despre călătorii în timp (*Înapoi în viitor*, 1985) și titluri noi ale francizei *Star Trek*. Aceste subgenuri aveau să reziste decenii întregi, beneficiind de pe urma îmbunătățirilor continue din domeniul efectelor speciale. Premisele SF aveau să se strecoare și în alte genuri, de exemplu, în filmele de dragoste (*Strălucirea eternă a minții neprihănite/ Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, 2004; *Ea/ Her*, 2013) și în thrillere cu suspans (*Efectul aripii de fluture/ The Butterfly Effect*, 2004; *Dincolo de trecut/ Déjà Vu*, 2006; *Transfer de identitate/ Source Code*, 2011).

Deși un eșec de *box-office*, *Vânătorul de recompense/ Blade Runner* (1982), combinația de film noir și *science fiction* a regizorului Ridley Scott, s-a dovedit până la urmă unul dintre cele mai influente filme ale perioadei sale. Distopia plină de rugină și ploaie, creată în cel mai mic detaliu special pentru film, avea să devină norma în materie de reprezentări ale viitorului, iar amestecul de *iconuri* culturale (asiatice, americane retro, punk) avea să stabilească un nou standard în designul de film (**fig. color 28.1**).

**Horrorul** Mulți regizori din generația anilor 1970 au dus mai departe genul filmului horror; chiar și Francis Ford Coppola a cochetat cu el (*Dracula/ Bram Stoker's Dracula*, 1992). Alții l-au integrat în marca lor personală. David Cronenberg a mărșat pe deformări îngrozitoare ale trupului în *Scanners* (1981), *Videodrome* (1983) și *Musca/ The Fly* (1986). M. Night Shayamalan a extras un anumit tip de anxietate melancolică din convențiile *fantasy* în *Al șaselea simț/ The Sixth Sense* (1999) și *Indestructibilul/ Unbreakable* (2000).

Deși regizorii consacrați au împins limitele filmului horror pentru a-l duce în direcții noi, acesta a rămas și un gen de toate zilele. Un film horror cu buget mic, fără vedete sau un regizor cunoscut, putea avea încasări de weekend foarte mari, după cum s-a văzut la mijlocul anilor 2000, când *Puzzle mortal* (2004) a dat tonul unui ciclu de filme *torture-porn* în care premisa unor adolescenți aflați în pericol este dusă pe noi culmi ale sadismului. La celălalt capăt al spectrului, convențiile filmului cu vampiri au fuzionat cu povestea de dragoste cu adolescenți în franciza *Amurg/ Twilight* (2008–2012).

Un alt ciclu a apărut odată cu filmul horror de tip *found-footage* (material video găsit) (a nu se confunda cu filmele de avangardă *found-footage*; vezi *Filmul experimental de compilație*, din Capitolul 21). Ciclul a rămas îndatorat filmului *Proiect: Vrăjitoarea/ The Blair Witch Project* (1999), iar odată cu apariția camerelor video personale, premisa a avut parte de o împrospătare în *Activitate paranormală/ Paranormal Activity* (2009), în care un cuplu încearcă să surprindă dovezi video cu demonul care le bântuie casa (**fig. 28.4**). Dat fiind aspectul amatoricesc al filmului horror



**28.4.** În *Activitate paranormală*, camera video personală înregistrează entitatea care hărțuiește cuplul. Obiectivul grandangular distorsionează cadrul ușii și patul într-un mod care amintește de decorurile din *Cabinetul doctorului Caligari* (vezi *Mișcarea expresionistă germană*, din Capitolul 5).

*found-footage*, bugetul mic devenea o calitate. Filmat în șapte zile, cu costuri de numai 15 000 de dolari, *Activitate paranormală* a fost prezentat la festivaluri în 2007, îmbunătățit pentru lansarea în cinematografe în 2009, iar în total a adus câștiguri de aproape 200 de milioane de dolari. A dat naștere unei serii de filme cu acțiunea plasată și înainte, și după momentul din filmul inițial, care s-au remarcat prin valorificarea inteligentă a aplicației Facetime, a jocului video Kinect și a altor media.

Alte filme cu buget redus au folosit același punct de pornire. *Monstruos/ Cloverfield* (2008) documentează cum Manhattanul este atacat de un monstru, iar *Cronici/ Chronicle* (2012) urmărește câțiva adolescenți care descoperă că au puteri supranaturale. Filmele *found-footage* conțin de multe ori abordări tehnice ingenioase; de exemplu, în *Cronici* se trece de la primele cadre lungi, filmate cu o singură cameră, la un montaj dinamic din perspectivele înregistrate de telefoanele mobile ale trecătorilor.

Cinci decenii mai târziu, filmul horror rămâne o atracție solidă la toate nivelurile, de la exerciții din eșalonul inferior al pieței până la numărul grand-guignol de Broadway din *Sweeney Todd: Bărbierul diabolic din Fleet Street/ Sweeney Todd: the Demon Barber of Fleet Street* (2007). *Remake*-uri ale filmelor horror asiatice, precum *Avertizarea/ The Ring* (2002) și *Blestemul/ The Grudge* (2004), au împrospătat la rândul lor oferta genului. Filmul horror s-a dovedit o carte de vizită pentru mulți regizori debutanți; de exemplu, filmul cu vampiri adolescenți *Legături de sânge/ Låt den rätte komma in* (2008) nu numai că i-a adus regizorului Tomas Alfredson un *remake* (*Nopți însângerate/ Let Me In*, 2010), ci i-a făcut și intrarea pentru a regiza *Un spion care știa prea multe/ Tinker Tailor Soldier Spy* (2011). Filmul de debut al comediantului Jordan Peele a fost *Fugi!/ Get Out* (2017), în care convențiile genului horror se combină cu critica socială privind prejudecățile rasiale, combo pe care l-a revizitat în *Noi/ Us* (2019).

**Comedie și crimă** Comedia s-a dovedit un gen la fel de durabil după anii 1980. Comedia romantică, de obicei cu staruri în rolul protagoniștilor, a furnizat multe hituri, cum ar fi *Tootsie* (1982), *Când Harry a cunoscut-o pe Sally/ When Harry Met Sally* (1989), *Frumușica/ Pretty Woman* (1990), *Jerry Maguire* (1995), *Ai primit e-mail/ You've Got Mail* (1998), *Diavolul se îmbracă de la Prada/ The Devil Wears Prada* (2006) și *Scenariu pentru happy-end/ Silver Linings Playbook* (2012). Comedia romantică le-a propulsat carierele unor actrițe vedete precum Goldie Hawn, Julia Roberts, Meg Ryan, Sandra Bullock, Reese Witherspoon sau Jennifer Lawrence.

Farsa, exemplificată de colaborările lui Jerry și David Zucker cu Jim Abrahams la *Avionul buclucaș/ Airplane!* (1980) și *Un polițist cu explozie întârziată/ The Naked Gun* (1988), a servit mai târziu ca vehicul unor actori ca Jim Carrey și Adam Sandler și altor comedianți în tradiția interpretării spasmodice a lui Jerry Lewis. Carrey și Sandler și-au început carierele în televiziune, o sursă serioasă de talente comice – de la Eddie Murphy și Bill Murray la Steve Carell și Melissa McCarthy.

Un tip nou de comedie pentru tineri a fost cultivat într-o formă relativ inocentă de John Hughes (*Școala de sâmbătă/ The Breakfast Club*, 1985) și Amy Heckerling (*Colegiul Ridgemont/ Fast Times at Ridgemont High*, 1982; *Liceenele din Beverly Hills/ Clueless*, 1995). *Teenpix* a virat spre umorul care provoacă repulsie cu *Peripeții la colegiu/ Animal House* (1978), *Barul lui Porky/ Porky's* (1981) și *Răzbunarea tocilarilor/ Revenge of the Nerds* (1984). Nivelul obscenității a crescut vertiginos în poveștile de dragoste pentru cei sub 30 de ani: *Mary cea cu vino-ncoa'/ There's Something About Mary* (1998), *Plăcintă americană/ American Pie* (1999) și *Un pic însărcinată/ Knocked Up* (2007). Un ciclu cu golani, în care intră *Spărgătorii de nunți/ Wedding Crashers* (2005) și *Marea mahmureală/ The Hangover* (2009), și-a găsit echivalentul în *Domnișoare de onoare/ Bridesmaids* (2011), *O tipă... dezastru/ Trainwreck* (2015), *Dezmăț cu fetele/ Girls Trip* (2017) și alte filme în care femeile au un comportament destrăbălat.

Thrillerul neo-noir cu criminali, inițiat de *Cartierul chinezesc/ Chinatown* (1974), și-a intrat în drepturi printr-o sumedenie de exerciții despre dorință sexuală, crimă și trădare, printre care *Dorința/ Body Heat* (1981) și *L.A. Confidential* (1997). Criminalii în serie au devenit elemente centrale ale neo-noirului, adăugând o nuanță de horror sau fantezie morbidă prin crimele lor, ca în *Tăcerea mieilor* (1991), *Crime la indigo/ Copycat* (1995) și *Conexiune inversă/ The Cell* (2000). Puține filme cu crime din anii 2000 au devenit *blockbustere*, în schimb au umplut programele studiourilor la fel cum o făcuseră filmele de categorie B în epoca studiourilor. Liam Neeson a devenit vedeta cel mai des asociată cu genul neo-noir în *Teroare în Paris/ Taken* (2008), *Non-Stop* (2013) și *The Commuter: Pasager în trenul terorii/ The Commuter* (2018).

**Acțiune și aventuri** Un alt gen revigorat a fost filmul de acțiune și aventuri, inițial construit în jurul unor vedete cu mușchi umflați precum Arnold Schwarzenegger și Sylvester Stallone (*Rambo*, 1982, și celelalte părți ale seriei). Filmul de aventuri eroice a fost consacrat ca rețetă de *blockbuster* de *Căutătorii arcei pierdute/ Raiders of the Lost Ark* (1981), iar mai târziu de filme precum *Mumia/ The Mummy* (1999) și *Comoara națională/ National Treasure* (2004). Filmul cu un duo interrasial de prieteni polițiști, inaugurat de *48 de ore/ 48 Hrs*, a fost continuat de franciza *Armă mortală/ Lethal Weapon* (1987–1999) și de nenumărate alte filme. *Greu de ucis* (1988) a părut vârful gamei în acest gen, cu mișcarea elegantă a camerei și o mizanscenă curată și precisă (**fig. 28.5, 28.6**), consacrându-l pe Bruce Willis drept unul dintre cele mai mari staruri.

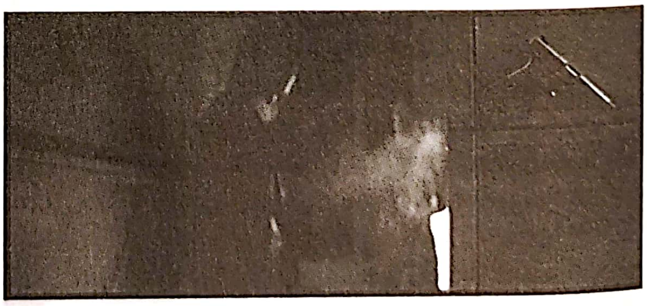
Elementele care fac filmul de acțiune atât de gustat le regăsim încă de la începuturile cinemaului. În *Greu de ucis* este dezvoltată situația invaziei și captivității din *Vila izolată/ The Lonely Villa* (vezi *D.W. Griffith și Albert Capellani: doi maeștri timpurii ai cinematografului*, din Capitolul 2). Primele filme cu fugăriri (vezi *Începuturile sistemului de continuitate*, din Capitolul 3) și goana contracronometru care a ocupat un loc central în opera lui Griffith au stat la baza filmelor moderne cu urmăriri și evadări la mustață.

În anii 2000, cineaștii construiau secvențele de acțiune ca pe niște înlănțuiri rapide de cascadorii care te lăsau cu gura căscată, la fel cum o făcuseră la vremea lor și Douglas Fairbanks, Harold Lloyd și Buster Keaton (vezi *Genurile și regizorii*, din Capitolul 7). Fiecare episod al francizei *Furios și iute/ Fast and Furious* (2001–prezent) produsă de Universal a încercat să se ridice peste cel anterior. Mașinile intră în clădiri, aterizează pe iahturi, cad din avion și scapă de un submarin pe un lac înghețat. Deși filmele de acțiune moderne se bazau din plin pe efecte digitale, actorii se aflau de obicei într-un anumit grad de pericol (la fel ca starurile filmului mut altădată). Pericolul a devenit un argument că filmul va vinde în *Mad Max: Drumul furiei/ Mad Max: Fury Road* (2015), al lui George Miller, care a obținut momente electrizante cu ajutorul unor efecte vizuale practice, planificate în *storyboard*-uri și executate de peste 150 de cascadori (**fig. 28.7**). Zoë Kravitz își amintea: „Tot ceea ce vedeți se întâmplă pe bune, nu există ecran verde. Chiar m-au tras din camion și am ajuns foarte sus în aer"*.

Succesul filmelor de acțiune a readus la viață genuri clasice, precum filmele de epocă plasate în antichitate (*Gladiatorul*; *300: Eroii de la Termopile/ 300*, 2006) și filmul de aventuri cu spioni, prin longeviva franciză *James Bond* („restartată" cu *Casino Royale* în 2006), dar și prin mereu populara serie *Misiune: Imposibilă*.

Cererea de acțiune fizică spectaculoasă a redefinit și alte genuri. Multe dintre *blockbusterele* anilor

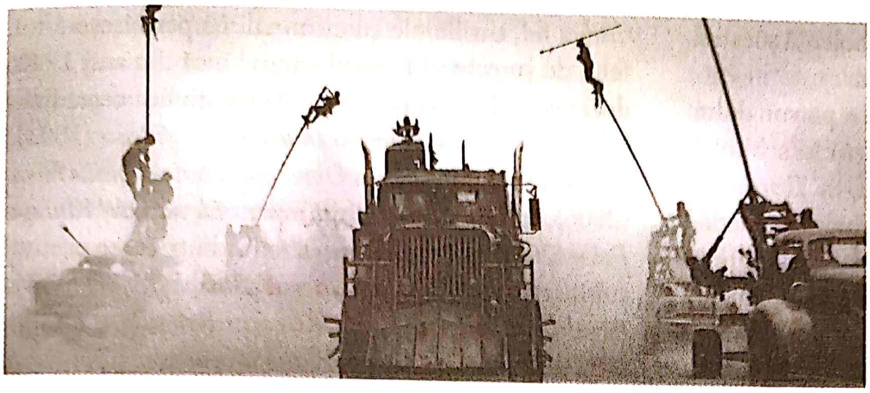
**28.5.** Schimbare de focus folosită pentru crearea suspansului în *Greu de ucis*: când pseudoteroristul se întoarce cu spatele la polițist…



**28.6.** …o schimbare a focusului scoate în evidență pistolul pe care teroristul l-a dosit, în dreapta fotogramei (*Greu de ucis*).

---

* „«Mad Max Fury Road»: The Oral History of a Modern Action Classic", *The New York Times*, 12 mai 2020, disponibil la: https://www.nytimes.com/2020/05/12/movies/mad-max-fury-road-oral-history.html.



**28.7.** Fără ajutorul CGI-ului, cascadorii din *Mad Max: Drumul furiei* atacă camionul fugar cățărați pe prăjini.

1980–2000 au combinat acțiunea îndrăcită cu elemente de comedie, horror și SF, ca în *Vânătorii de fantome* (1984), *Jurassic Park* (1993), *Ziua independenței/ Independence Day* (1996), *Bărbații în negru/ Men in Black* (1997) și *Cavalerul negru/ The Dark Knight* (2008). Ceea ce un critic descria drept filmul „de aventuri pentru întreaga familie" a devenit „stâlpul central" de vară predilect, în special în cazul francizelor cu supereroi[*]. *Blockbusterul fantasy* bazat pe acțiune a câștigat prestigiu odată cu trilogia *Stăpânul inelelor/ Lord of the Rings* (2001–2003), distinsă cu premii ale Academiei Americane de Film.

**Lungmetraje de animație** În anii 1980 și 1990, filmul de animație pentru întreaga familie a fost recuperat. Disney a pierdut din avânt când o parte dintre foștii creatori de animație ai studioului s-au desprins de sub conducerea lui Don Bluth și au făcut *Secretul NIMH/ The Secret of NIMH* (1982) și *O aventură americană/ An American Tail* (1986), prima animație produsă de Steven Spielberg. Disney și-a reafirmat supremația cu *Mica sirenă/ The Little Mermaid* (1989), integrând în film cântece vesele de Howard Menken și Howard Ashman. Echipa Disney a mers și mai departe în *Frumoasa și Bestia/ Beauty and the Beast* (1991), în care tehnici digitale au fost aplicate decorurilor astfel încât spațiul să capete un volum și soliditate noi (**fig. color 28.2**). Noile lungmetraje de animație Disney se adresau tuturor vârstelor, oferind povești simple copiilor și povești de dragoste și umor verbal adolescenților. *Aladdin* (1992) a folosit vorbirea bazată pe asociații libere a lui Robin Williams ca inspirație pentru metamorfozele frenetice ale duhului. Lungmetrajul muzical și splendid desenat *Regele Leu/ Lion King* (1994) a fost filmul de animație cu cele mai mari încasări de până atunci.

Triumfurile Disney și apoi Pixar, care și-a câștigat faima cu *Povestea jucăriilor/ Toy Story* în 1995, au încurajat alte studiouri să creeze divizii de animație. DreamWorks Animation, condusă de fostul director Disney Jeffrey Katzenberg, a pus temeliile mai multor francize, printre care și *Shrek* (2001), *Madagascar* (2005), *Kung Fu Panda* (2008) și *Trolii/ Trolls* (2016). Sony Pictures Animation a clădit branduri cu *Stă să plouă cu chiftele/ Cloudy with a Chance of Meatballs* (2009), *Ștrumfii/ Smurfs* (2011) și *Hotel Transilvania/ Hotel Transylvania* (2012). Universal a avut *Sunt un mic ticălos/ Despicable Me* (2010), *Singuri acasă/ The Secret Life of Pets* și *Hai să cântăm/ Sing* (ambele în 2016), iar 20th Century Fox Animation a lansat seria excepțional de profitabilă *Epoca de gheață/ Ice Age* (2002-prezent). Datorită tehnologiei digitale (vezi Capitolul 30), mai multe lungmetraje de animație reușeau să ajungă în topul încasărilor la *box-office* din fiecare an.

## Formă narativă și stil

Convențiile narative cultivate în timpul epocii mute fuseseră revizuite, dar menținute în epoca sonoră. În anii 1960 și 1970, regizorii influențați de cinemaul de artă european exploraseră moduri mai complexe de a spune o poveste, dar chiar și ei încercaseră să îmbine tehnici precum finalurile nerezolvate și motivația ambiguă a personajului, cu genurile și stilul hollywoodiene. Această tendință de actualizare a convențiilor narative clasice a continuat pe parcursul următoarelor decenii.

**Convenții și inovații** În anii 1980, producătorii au început să insiste ca scenariile să aibă trei „acte", fiecare dintre ele să dureze un anumit număr de minute și să conțină un moment al intrigii sau o schimbare majoră a acțiunii. Se punea presiune pe scenariști să înceapă filmul cu o secvență care să capteze atenția spectatorului (*grabber*), un moment de violență șocantă sau mister, precum prima scenă din *Fălci*.

---

[*] Peter Krämer, „Would You Take Your Child to See This Film? The Cultural and Social Work of the Family-Adventure Movie", în *Contemporary Hollywood Cinema*, editori Steve Neale și Murray Smith (New York: Routledge, 1998), pp. 305–308.

Trebuia să existe și o transformare a personajului (*character arc*), însemnând că protagoniștii își schimbă atitudinile sau trăsăturile personalității. În *Tootsie*, de exemplu, Michael Dorsey este un actor talentat, dedicat artei sale, însă tratează urât femeile. Ca să obțină un rol de televiziune, trebuie să pretindă că e femeie, iar pe parcurs descoperă inegalitățile legate de gen. Începând cu anii 1980, multe filme sunt drame despre transformări în bine, în care oameni în esență buni își corectează defectele.

Majoritatea filmelor, *blockbustere* sau nu, impuneau o poveste liniară, propulsoare, ceea ce nu înseamnă că nu mai rămânea loc și pentru inovații narative. Drame precum *Scara lui Iacob/ Jacob's Ladder* (1990) se jucau cu structuri de flashback foarte complicate. Pseudo-documentarul lui David Byrne despre cultura americană, *Povești adevărate/ True Stories* (1986), prezintă afinități cu kitschul provincial american și avangarda postmodernă. *Aventurile lui Pee-Wee/ Pee-Wee's Big Adventure* (1985), debutul lui Tim Burton, a fost un film sfidător de straniu, undeva între aerul prostuț al spectacolelor pentru copii mici și parodierea grotescă a *Hoților de biciclete*.

Începând cu anii 1990, parțial sub influența lui *Pulp Fiction* (1994) și a altor filme independente, au intrat în vogă structurile narative îndrăznețe. Scenariștii au combinat structura în trei acte și transformarea personajului cu universurile paralele (*Ziua cârtiței/ Groundhog Day*, 1993; *Matrix/ The Matrix*, 1999), cu ideile delirante (*Sala de lupte/ Fight Club*, 1999; *O minte sclipitoare/ A Beautiful Mind*, 2001) și cu finalurile supranaturale (*Al șaselea simț*). Până și filmele de gen standard cochetau cu trucuri narative (*Jocuri periculoase/ Wild Things*, 1998; *Identitate/ Identity*, 2003; *Fata dispărută/ Gone Girl*, 2014).

Unele genuri îmbrățișau nararea și trama experimentale. *Science-fiction*-ul și *fantasy*-ul erau surse de mistere fără rezolvare, ca în *Vânătorul de recompense/ Blade Runner*, și de temporalități contorsionate, ca în cazul francizei *Înapoi în viitor*. La fel cum *2001* (1968) își încerca spectatorii prezentând evenimente care se petrec în dimensiuni temporale diferite, și *Călătorind prin univers: Interstellar* a creat o reprezentare vizuală a paradoxurilor teoriei relativității a lui Einstein. O poveste despre o invazie extraterestră le-a permis creatorilor filmului *Primul contact/ Arrival* (2016) să-și inducă în eroare spectatorii, care nu mai știau care acțiune se petrece în trecut și care, în viitor.

La fel, thrillerele cu criminali își permiseseră tot felul de șmecherii la nivel narativ încă din anii 1940, deci nu au de ce să ne surprindă narațiunea necreditabilă din *Cu trei săptămâni în urmă/ Confidence* (2003), jongleriile cu timpul din *Omul din interior/ Inside Man* (2006), scenele reluate din *Fiecare vede altceva/ Vantage Point* (2008) și lacunele înșelătoare dintr-o perspectivă subiectivă din *Efecte adverse/ Side Effects* (2013). *Săruturi și focuri de armă/ Kiss Kiss Bang Bang* (2005) satiriza *voice-over*-ul tipic filmelor neo-noir și conținea titluri de capitole care trimiteau la romanele polițiste („Epilog: Adio, iubito"*).

În *Nashville* (1975), Robert Altman a consolidat narațiunea-rețea, care urmărește legăturile apărute accidental între protagoniștii multipli, dar numai puține filme au luat exemplu (*Banda civică/ Citizens Band*, 1977; *Autostrada mult visată/ Honky Tonk Freeway*, 1981). E posibil ca siguranța cu care Altman a reluat formatul în *Povești întretăiate/ Short Cuts* (1994) să fi inspirat un nou val de trame-rețea, de exemplu, în *Magnolia* (1999), *Povești din L.A./ Crash* (2004), *Babel* (2006) și *Poporul fast-food/ Fast Food Nation* (2006).

**Compoziție și montaj** Stilistic, sistemul clasic al continuității rămânea dominant, dar cu niște amendamente importante (vezi *Continuitate intensificată: un stil pentru epoca video*, din acest capitol). Directorii de imagine tindeau să asocieze umbrele, tonurile de ocru cu comediile. Paletele anoste erau și mai accentuate în drame, în filmele de acțiune și SF, unde predominau tonurile de gri, albastru oțel, maro-deschis și negru. Filmele de acțiune optau deseori pentru obscurul estompat pe care îl creau pe platou cu ajutorul unei mașini de fum care dilua culorile și încețoșa contururile. Peliculele sensibile și lămpile de proiecție mai puternice ale cinematografelor reușeau să evidențieze detaliile din zonele întunecate, așa că eclerajul discret, influențat de filmul noir și de videoclipuri, a devenit ceva obișnuit. Unele filme, ca *Aventurile lui Pee Wee* și *Dick Tracy* (1990), au folosit palete de culori tari, saturate, care amintesc de benzile desenate și Pop Art (**fig. color 28.3**). La fel și filmele „retro-hollywoodiene", care se inspirau din modelele anilor 1950 și 1960, cum ar fi *Jos cu dragostea!/ Down with Love* (2003; **fig. color 28.4**) și *Un cântec străbate lumea/ Across the Universe* (2007).

---

* *Adio, iubito* este titlul unui cunoscut roman polițist de Raymond Chandler. (n.t.)

Un număr mare de schimbări stilistice au venit, direct sau indirect, din zona video. Pentru că mediul video accentuează contrastul fotografic, cineaștii au folosit culori și ecleraj cu contrast redus, pentru ca rezultatul transferului pe video să fie suficient de luminos. Accelerarea montajului și mișcării aparatului de filmat a reflectat nevoia de a nu pierde atenția spectatorului, ușor de distras în mediul de acasă.

Pe tot parcursul procesului de producție, diverse aparate video „pre-formatau“ filmul. În anii 1980, s-au introdus *video-assist*-urile, camere de televiziune în miniatură care transmiteau imaginea pe un monitor, astfel încât regizorul putea verifica compoziția și interpretarea actorilor. În aceeași perioadă, *time code*-ul conceput pentru identificarea fotogramelor pe caseta video a fost modificat pentru a sincroniza banda de film cu unul sau mai multe aparate video de înregistrat. Montajul cu *time-code* sincronizat ușura munca de înregistrare și de mixaj al sunetului.

Nu a durat mult și filmul a început să fie montat pe video și apoi pe calculator – ambele tehnologii oferind o imagine despre cum va arăta filmul la televizor. Un monteur important povestește cum își bazează deciziile pe cantitatea de detalii vizibile pe un monitor video: „Factorul decisiv când aleg un cadru anume e de multe ori: «Se vede expresia privirii actorului?» Dacă nu se vede, tinzi să alegi următorul cadru mai strâns, chiar dacă cel mai larg s-ar preta foarte bine la vizionarea pe ecran lat“[*]. E posibil astfel ca montajul pe video să îi fi îndemnat pe cineaști să aleagă cadrele strânse în locul celor largi.

**Designul de sunet** În pachetul cu copiile filmului *Greu de ucis*, proiecționiștii au găsit o scrisoare semnată de producători și de regizor. Scrisoarea includea următoarele: „*Greu de ucis* este un film de acțiune și începe cu sonorul dat foarte tare. Primele două cadre de pe bobina 1 conțin logoul Fox, însoțite de sunete de avion foarte puternice în mod intenționat. NU reglați volumul în timpul acestei secvențe. Acest lungmetraj trebuie proiectat cu sonorul dat tare“.

Nevoia filmului *Greu de ucis* de a-și galvaniza publicul cu forța brută a coloanei sale sonore era tipică pentru *blockbustere*. Multiplexurile nou-construite se mândreau cu sisteme de sonorizare *multi-track* (multi-canal) pentru 35 mm și pentru 70 mm, care extindeau spectrul de frecvențe sonore. Sunetele tunătoare, de frecvență joasă bubuiau în tot cinematograful cu o forță imersivă care amintea de Cinerama și alte formule de turneu ale anilor 1950 (vezi *Ecranul lat*, din Capitolul 15). Datorită costurilor reduse ale redării stereo, cât și datorită sistemelor dezvoltate de Ray Dolby, câmpul sonor *surround* din *Războiul stelelor* (1977) și *Apocalipsul acum/ Apocalypse Now* (1979) putea fi creat în orice film și redat în săli de cinema de provincie.

Sunetul a devenit foarte direcțional și precis, astfel încât zgomotele din afara cadrului, de exemplu, sunetul de pași sau al traficului, au căpătat o prezență cum nu mai avuseseră până atunci. Într-o scenă cu o petrecere, o pistă *surround* introducea, de obicei, zumzetul sporovăielii oamenilor așa încât să vină din spatele publicului. Spectatorii ascultau simultan șase canale de sunet, unele cu dialog, altele cu muzică sau cu zgomot ambiental, iar unul reda sunete cu frecvențe foarte joase. Sunetul spațializat poate fi imersiv, sugerând fie un mediu care te înconjoară, fie variații ale perspectivei. În *Batman Forever* (1995), atunci când se modifică poziția Batmobilului pe ecran, se modifică și repartiția diferitelor sunete de motor pe canalele de sunet. „Îți dă senzația că mașina e mai complexă, dacă sunetul se modifică odată cu mișcarea“[**], remarca editorul de sunet. Noua tehnologie era folosită și nerealist, ca în *Paranoid Park* (2007), al lui Gus Van Sant, unde protagonistul skateboarder e hăituit de vocile care vin din canalele drept și stâng. În *Incredibilii 2/ The Incredibles 2* (2018), al lui Brad Bird, mișcările în zigzag executate de Jack Jack într-o dimensiune invizibilă sunt sugerate de râsul său care sare dintr-un canal de sunet la altul, făcând înconjurul auditoriului.

Prin montajul și mixajul pistelor, editorii de sunet puteau adăuga reverberații și armonice superioare, construind straturi de textură din sunete disparate. În *Jurassic Park*, sunetul pe care îl face Tyrannosaurus rex când inspiră este un amestec de sunete produse de lei, foci și delfini, iar cel pe care îl face când expiră, de elefanți și de orificiile prin care respiră balenele. Pentru a amplifica groaza și suspansul, cineaștii au început să creeze zgomote mai degrabă nerealiste – vibrații, foșnete și țipete fără sursă identificabilă – cu funcția dublă de compoziție muzicală și de acțiune la nivel visceral asupra spectatorului. Până și sunetele obișnuite au ajuns să fie detaliate dincolo de cerințele realismului.

---

[*] Walter Murch, *In the Blink of an Eye: A Perspective on Film Editing* (Los Angeles: Silman-James, 1995), p. 88.

[**] Lance Brown, citat în Tom Kenny, *Sound for Picture: The Art of Sound Design in Film and Television* (Vallejo, CA: Mix Books, 2000), p. 90.

## CONTINUITATEA INTENSIFICATĂ: UN STIL PENTRU EPOCA VIDEO

Începând cu sfârșitul anilor 1960, regizorii de la Hollywood au tot modificat sistemul continuității, care exista încă din anii 1910. Aceștia considerau că acțiunea și imaginile unui film trebuie să transmită un ritm alert – prin montaj, mișcările personajelor sau ale aparatului de filmat.

Înainte de 1960, majoritatea filmelor erau făcute din cadre de câte 8–11 secunde fiecare. Tendința de a monta mai rapid a început în anii 1960, dar a atins noi culmi spre finalul secolului. În 1985, un cadru dura între patru și șase secunde, iar în anii următori montajul a imprimat un ritm și mai rapid. Cadrele din *Corbul/ The Crow* (1994), *Inimă neînfricată/ Braveheart* (1995), *Blade* (1998), *Armageddon: Sfârșitul lumii?* (1998) și *X-Men* (2000) durau în medie două-trei secunde. Criticii s-au plâns că, încăput pe mâinile unor regizori nepricepuți, montajul rapid făcea luptele și urmăririle incomprehensibile.

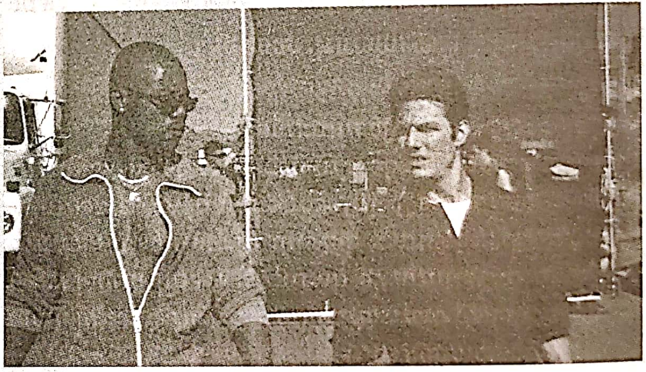
Deși filmele de acțiune tind să fie montate mai alert decât altele, ritmul s-a accelerat indiferent de gen. La drame și comedii romantice, media era în jur de trei-cinci secunde pe cadru.

Montajul accelerat i-a făcut pe regizori să simplifice mizanscena. Regizorii din anii 1930–1960 îi mișcau deseori pe actori în decor folosind cadre largi care să devoaleze întreaga scenografie, păstrând cadrele strânse pentru accentuare dramatică. Dar în anii 1980, regizorii au început să prefere mizanscena de tip „stai și dai replica" (*stand-and-deliver*), care presupunea ca actorii să se miște foarte puțin în decor. Nu de puține ori, replica unui actor era montată pe mai multe prim-planuri ale vorbitorului și ascultătorului – una din principalele surse ale accelerării ritmului de montaj specifice perioadei. Regizorul putea adăuga un cadru general de contextualizare a situației doar la sfârșitul secvenței.

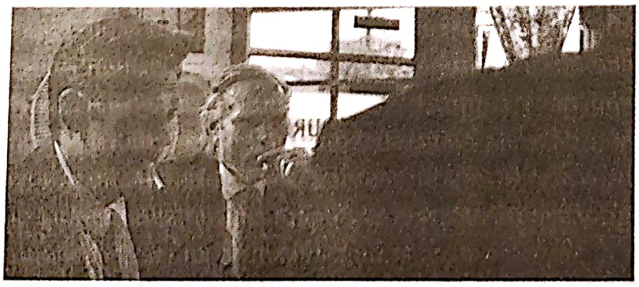
Pe vremea când actorii se mișcau liber, regizorii de obicei prezentau acțiunea într-o manieră alternativă la „stai și dai replica", și anume „mergi și vorbești" (*walk-and-talk*). În acest caz, actorii se plimbau la pas, urmăriți printr-o mișcare lungă de travling (**fig. 28.8**). Aparatele de filmat mai ușoare, împreună cu Steadicam-ul și cu alte suporturi mai flexibile și mobile (vezi *Noi tehnologii de producție și de proiecție*, din Capitolul 22), le-au permis regizorilor să realizeze cadre de urmărire cu coregrafii complexe. Și deoarece creșterea în complexitate și în lungime a filmărilor în continuitate cerea accentuarea anumitor acțiuni, ralantiul a devenit comun în aproape toate filmele hollywoodiene.

Chiar și atunci când actorii stau și dau replica, aparatul de filmat cel mai probabil se mișcă – strânge cadrul pe un actor pentru o replică-cheie sau se rotește în jurul mesei la care se află două sau mai multe personaje (**fig. 28.9, 28.10**). Regizorii au reconsacrat și filmarea cu camera din mână, considerând că amplifică energia vizuală și mimează o autenticitate documentară brută. Aceasta a fost varianta americană a tehnicii „camerei libere" adoptate de regizorii europeni (vezi *Cinematograful de artă: mai lent și mai zgâlțâit*, din Capitolul 25).

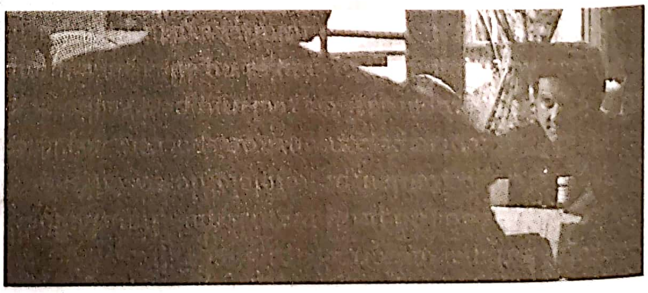
La fel ca montajul rapid, faptul că aparatul era ținut în mână sugera că se întâmpla ceva dinamic tot timpul. Filmele de acțiune precum *Ultimatumul lui*



**28.8.** Mizanscenă de tip „mergi și vorbești" din *Jerry Maguire* filmată cu Steadicam-ul.



**28.9.** Camera care filmează roată în *Câini sălbatici* (1992): hoții vorbesc pe când...



**28.10.** ...camera se rotește în jurul mesei pentru a le surprinde reacțiile.

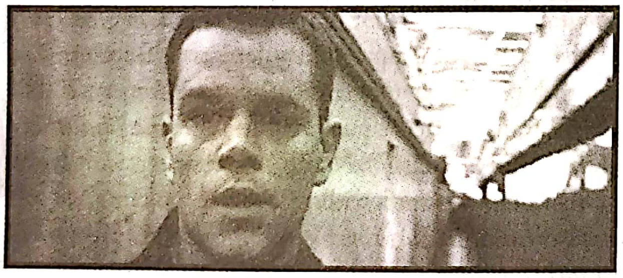
*Bourne/ The Bourne Ultimatum* (2007) au fost lăudate pentru combinația de încadrare contondentă și transfocări abrupte și schimbări de focus sau de compoziție atât de rapide, încât le ratezi dacă clipești (**fig. 28.11, 28.12**). S-ar putea ca tocmai acest tip de tehnici agresive să-i fi încurajat pe regizorii ne-hollywoodieni să adopte secvențele statice și minimalismul de mișcare din „cinemaul lentorii" (*slow cinema*) (vezi *Cinematograful de artă: mai lent și mai zgâlțâit*, din Capitolul 25).

Montajul în ritm accelerat a fost schimbarea dominantă de stil vizual, însă cineaștii au dus tehnica „camerei care pândește" la noi extreme. Mulți regizori au încercat să construiască secvențe de acțiune cu o mizanscenă complexă, în care mai multe cadre erau „cusute" digital între ele pentru a crea impresia unui singur cadru continuu (**fig. 28.13**).

Astfel de secvențe lungi aveau rolul de înflorituri de virtuozitate în filmele de acțiune, evidențiindu-se prin juxtapunerea cu secvențele bazate pe un montaj mai rapid. Continuitatea realizată digital apărea și în alte genuri. În *Remușcare/ Atonement* (2007), regizat de Joe Wright, asediul de la Dunkirk este ilustrat printr-o secvență de cinci minute, cu soldați în pericol, civili care fug, jeepuri distruse și cai împușcați ca să nu cadă în mâinile adversarilor. În drama din 2015 *Creed*, regizorul Ryan Coogler alege să prezinte prima luptă a lui Adonis într-un cadru-secvență foarte dinamic, care durează peste patru minute.

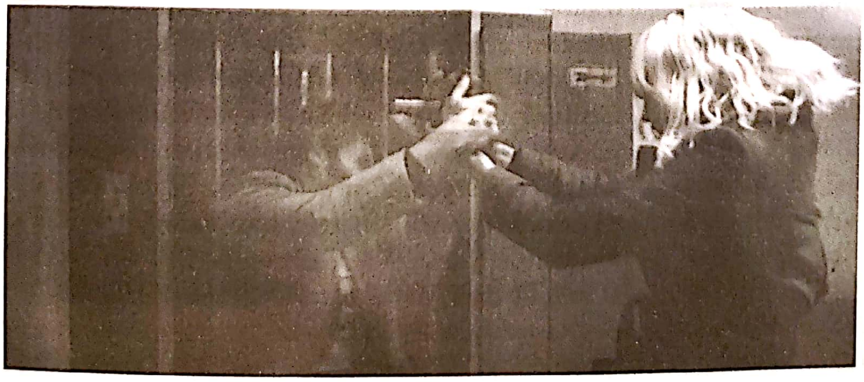
În anii 2010, unii regizori încercau deja să facă din cadrul lung un element structurant pe toată durata filmului. În *The Revenant: Legenda lui Hugh Glass/ The Revenant* (2015), Alejandro González Iñárritu a folosit tehnici de îmbinare digitală pentru a crea multiple scene complexe dintr-un singur cadru. În *1917* (2019), Sam Mendes a reușit să atingă culmea, creând impresia că întreg filmul e o singură secvență care urmărește periplul unui soldat printr-o zonă de război. Singura perturbare a continuității apare când un glonț lovește casca protagonistului, iar acesta își pierde cunoștința.

Hollywoodul a avut mereu stiliști flamboaianți, iar unii cineaști au exagerat complexitatea în continuitatea acțiunii prin ralantiuri, accelerări, schimbări ale tipului de peliculă sau ale etalonajului, divizarea ecranului și alte efecte vizuale foarte evidente. Tony Scott a devenit purtătorul de stindard în ce privește artificiile îndrăznețe; în *Pus pe jar/ Man on Fire* (2004), sfârșitul unei lupte cu împușcături este semnalat de



**28.11.** Jason Bourne urmărește un bandit înarmat, iar când întoarce capul... (*Ultimatumul lui Bourne*)

**28.12.** ...cel pe care-l urmărește dispare din raza vizuală, în depărtare. Liniile de perspectivă atrag atenția spectatorului asupra banditului, dar prezența lui nu e accentuată cu aceeași insistență ca în *Greu de ucis*, unde tehnica schimbării de focus accentuează pistolul din prim-plan (**fig. 28.5, 28.6**). Dacă acel cadru creează suspans și ne dă timp să observăm pistolul, acest cadru îi impune spectatorului să culeagă informația rapid.



**28.13.** Lupta de pe scară care durează șapte minute din *Agenta sub acoperire/ Atomic Blonde* (2017) a fost asamblată din multe cadre filmate separat și lipite în timpul post-producției digitale. La filmare, regizorul David Leitch și monteurul cu care a lucrat au conceput un plan după care „să coasă" cadrele între ele. Leitch, la bază coordonator de cascadorii, a folosit panoramări *whip*, efecte *wipe* și interpuneri ale corpurilor actorilor pentru a acoperi tranzițiile.

## CONTINUITATEA INTENSIFICATĂ: UN STIL PENTRU EPOCA VIDEO, continuare

o rafală de sunete suprapuse și o succesiune rapidă de cadre voalate, supraexpuse și negativate (**fig. color 28.5**). Filmele de gen mai de la baza gamei, precum *Răzbunare și adrenalină/ Crank* (2006), se remarcau uneori prin broderii excentrice pe marginea continuității intensificate artificial.

Montajul rapid, numărul mai mare de prim-planuri, mizanscena de tip *mergi și vorbești* și mișcările mai complexe ale camerei, toate datorau ceva stilului de televiziune, a cărui misiune era să mențină interesul spectatorului treaz tot timpul. Cum cele mai multe filme ajungeau într-un final pe video, cineaștii se poate să-și fi adaptat tehnica la cerințele vizionării la domiciliu. Presiunea exercitată de televiziune pentru a obține un impact instantaneu și eficient a contribuit la crearea unei versiuni amplificate și exagerate a continuității clasice.

---

Astfel, spectatorii auzeau scârțâiturile infinitezimale ale gecii de piele, degetele care freacă paharul cu martini, ba chiar cum iau foc firișoarele de tutun dintr-o țigară.

Deci nu era vorba doar de a da cât mai tare sonorul. Până și *Greu de ucis* și-a modulat nivelul volumului și și-a șlefuit texturile, trecând de la țignalul bormașinilor la muzica unui cvartet de coarde și reliefând explozia sticlei sparte. Cu toate acestea, parte din scopul redării digitale era să șocheze și să fascineze. Spectatorii mai în vârstă se plângeau, retrăgându-se pe rândurile din spate, în timp ce tinerii căutau poziția perfectă, locurile centrale, unde erau bombardați din toate părțile – ceea ce mixerii de sunet numeau „efectul tunului de apă". Dacă continuitatea intensificată a transpus pe ecran fulgurațiile vizuale năucitoare ale unui spectacol de lumini, noile sisteme de sunet făceau ca filmele să semene cu concertele rock.

## Regizori: opțiuni cu buget mediu și obligații de *blockbuster*

**Oportunități pentru noi regizori** În condițiile în care marile companii, diviziile lor „specializate", studiourile „mini-mari" și independenții scoteau filme pe bandă rulantă, au apărut oportunități pentru regizori noi. Scenariștii au început să regizeze, de exemplu, Barry Levinson (*Restaurantul/ Diner*, 1982; *Omul ploii/ Rain Man*, 1988), Lawrence Kasdan (*Marea răceală/ The Big Chill*, 1983; *Silverado*, 1985) și Oliver Stone. Actori precum Barbra Streisand, Robert Redford, Danny De Vito, Mel Gibson, Ron Howard și Jodie Foster s-au îndreptat și ei spre regie, demonstrând puterea de negociere a starurilor.

Expansiunea producției i-a ajutat pe cineaștii marginali să se afirme la Hollywood. De la epoca mută, era aproape pentru prima dată când femeile regizau filme importante. Amy Heckerling (*Colegiul Ridgemont/ Fast Times at Ridgemont High*, 1982; *Liceenele din Beverly Hills/ Clueless*, 1995), Martha Coolidge (*Fata din vale/ Valley Girl*, 1983), Penny Marshall (*Vreau să fiu mare/ Big*, 1988; *Liga feminină de baschet/ A League of Their Own*, 1992), Penelope Spheeris (*Lumea lui Wayne/ Wayne's World*, 1992) și Nora Ephron (*Nopți albe în Seattle/ Sleepless in Seattle*, 1993) și-au construit cariere în „Noul Nou Hollywood". De regulă, regizoarele se limitau la comedii romantice și filme pentru întreaga familie, însă ocazional își asumau și câte un film de acțiune. Kathryn Bigelow și-a câștigat faima cu filme cu criminali și povești de război (*La limita extremă/ Point Break*, 1993; *Misiuni periculoase/ The Hurt Locker*, 2008), în timp ce Patty Jenkins a făcut un film crunt după un caz adevărat (*Monstru/ Monster*, 2003), dar și unul de succes cu supereroi (*Femeia fantastică/ Wonder Woman*, 2017). Marielle Heller a primit laude pentru filme biografice idiosincrazice, precum *Mă poți ierta vreodată?/ Can You Ever Forgive Me?* (2018) și *O zi minunată în cartier/ A Beautiful Day in the Neighborhood* (2019).

În anii 1990, mai mulți regizori afro-americani au realizat filme lansate la scară mare, de exemplu, *Băieții din cartier/ Boyz N the Hood* (1991), al lui John Singleton, *Pericol public/ Menace II Society* (1993), al fraților Hughes, și *Unde ne sunt bărbații?/ Waiting to Exhale* (1996), regizat de Forest Whitaker. Regizoarele de culoare au început și ele să lucreze pentru studiouri, cu *Un anotimp alb și uscat/ A Dry White Season* (1989, Euzhan Palcy) și *Pe cont propriu/ I Like It Like That* (1994, Darnell Martin).

Ryan Coogler a cules aplauze pentru *Moartea lui Oscar Grand/ Fruitvale Station* (2013), o dramă cu buget mic despre un navetist de culoare împușcat mortal de poliție. La scurt timp, a intrat pe lista regizorilor de top de la Hollywood datorită succesului a două filme din francize: *Creed* (2015), al șaptelea film din seria *Rocky*, și *Pantera neagră/ Black Panther* (2018), pornind de la personajul Marvel. Rapperul Ice Cube și-a construit un brand solid ca actor și producător prin *Vineri/ Friday* (1995), *Frizeria/ Barbershop* (2002) și *Mai e mult până ajungem?/ Are We There Yet?* (2005). La fel de bun antreprenor a fost și dramaturgul Tyler Perry, stabilind o relație puternică cu Lionsgate, unul dintre studiourile „mini-mari“. Debutul regizoral al lui Perry, *Jurnalul unei femei furioase/ Diary of a Mad Black Woman* (2005), a costat numai cinci milioane de dolari, dar a avut încasări de peste 50 de milioane. Adresându-se gusturilor comunității afro-americane și testând înainte materialul în turnee cu spectacole, filmele lui Perry au avut succes atât în cinematografe, cât și pe DVD. Apetența lui pentru teatral – și-a interpretat personajul principal, Madea, în travesti – l-a făcut atât de prizat.

Și media adiacente s-au dovedit surse de noi talente. De la Ridley Scott la Michael Bay, mulți regizori de top au început făcând reclame pentru televiziune. Brett Ratner, McG și Tarsem Singh și-au dovedit forța întâi la MTV. În plus, marile companii au adus talente din afara țării – în general din țările vorbitoare de limba engleză, dar și din Germania, Franța, Spania, Mexic, Coreea de Sud, Japonia și Hong Kong.

Câțiva dintre acești regizori și-au făcut un nume cu proiecte prestigioase cu bugete medii, care le-au permis să-și definească o personalitate aparte. Oliver Stone este un exemplu grăitor. Dăruit cu fler pentru promovarea filmelor, dar și a propriei persoane, a reușit să atragă mari vedete către subiecte controversate: noul mediu american de afaceri (*Wall Street*, 1987), moștenirea războiului din Vietnam (*Născut pe 4 iulie/ Born on the Fourth of July*, 1988), istoria președinților SUA (*JFK*, 1991; *Nixon*, 1995; *W.*, 2008), puterea mass-mediei (*Născuți asasini/ Natural Born Killers*, 1994) și supravegherea de către stat (*Snowden*, 2016).

Stone a făcut turul talk-show-urilor, iar numele lui a devenit sinonim cu cinemaul dedicat problemelor sociale, abordat într-o manieră plină de pasiune. Filmele sale erau flamboaiante și șocante. Cu un montaj în ritm accelerat, pline de mișcări bruște ale camerei, în ele se amestecau filmările alb-negru cu cele color, cele pe 35 mm cu cele pe Super-8 mm și un stil de a filma natural cu efecte speciale extravagante (**fig. color 28.6**). La *Născuți asasini*, actorii au filmat uneori ei înșiși scenele. În același timp, Stone a lucrat pragmatic, construind panouri publicitare pentru plasarea de produse pe stadioane în drama din lumea fotbalului american *Duminică, pierzi sau câștigi/ Any Given Sunday* (2000).

Un alt regizor care a lucrat la filme cu buget mediu și mare vizibilitate este Spike Lee. Rasa, comenta Lee, este „cea mai mare problemă a Americii, așa a fost dintotdeauna (de când am coborât de pe vapor), așa va fi mereu“[*]. Adresându-se publicului de culoare cu multe dintre filmele sale, acesta a folosit semnătura *Wake up!* (Trezirea!) ca să sublinieze nevoia de inițiativă pentru rezolvarea problemelor afro-americanilor. *Colegiul năbădăilor/ School Daze* (1988) este o dramă muzicală despre viața în unul dintre colegiile cu tradiție unde învață studenți de culoare. *Totul pentru blues/ Mo' Better Blues* (1990) se axează pe jazz ca afacere și mod de viață, iar *Febra iubirii/ Jungle Fever* (1991) abordează iubirea interrasială. *Malcolm X* (1992), biografia liderului musulmanilor de culoare, a fost conceput ca un film-eveniment, necesitând recreări istorice complicate. *Pizzeria lui Sal/ Do the Right Thing* (1989), pe care mulți îl consideră capodopera lui Spike Lee, oferă o imagine de ansamblu a tensiunilor rasiale și sexuale dintr-un cartier din Brooklyn pe parcursul unei singure zile. Regizorul a făcut tot timpul experimente cu paletele de culori (**fig. color 28.7**), cu modul de a filma (a folosit obiective care distorsionează în *Crooklyn*, 1994), dar și cu sunetul; în *A douăzeci și cincea oră/ 25th Hour* (2002), Lee evocă senzația că te afli pe ringul de dans redând înainte și înapoi *scratching*-ul unui DJ, timp de o fracțiune de secundă, pe canalele *surround* din spatele sălii de cinema.

La rândul său, Michael Mann a lucrat în zona filmelor de prestigiu, dar cu un puternic devotament față de genurile clasice. Refuzând să ademenească publicul adolescentin, acesta a construit cu măiestrie filme de o puritate neobișnuită: thrillerele *Hoțul/ Thief* (1981), *Manhunter* (1986) și *Obsesia/ Heat* (1995); aventura istorică romantică *Ultimul mohican/ The Last of the Mohicans* (1992); expozeul pe teme sociale *Scandal în industria tutunului/ The Insider* (1999). În anii 1990, Mann a cultivat un stil auster, *cool*, transformând ce se afla în jurul personajelor în modele abstracte bazate pe culori (**fig. color 28.8**). Și-a îmbinat marca personală de realism stilizat cu noua tehnologie digitală – camere mini-DV la secvențele de luptă din *Ali* (2001), video de înaltă definiție în neo-noir-urile *Colateral/ Collateral*

---

[*] Spike Lee, împreună cu Lisa Jones, *Do The Right Thing* (New York: Fireside, 1989), p. 33.

(2004) și *Miami Vice* (2006). Cele din urmă au fost producții cu bugete mari, dar au mers pe minimizarea spectacularului în favoarea dramei cu fitil lung.

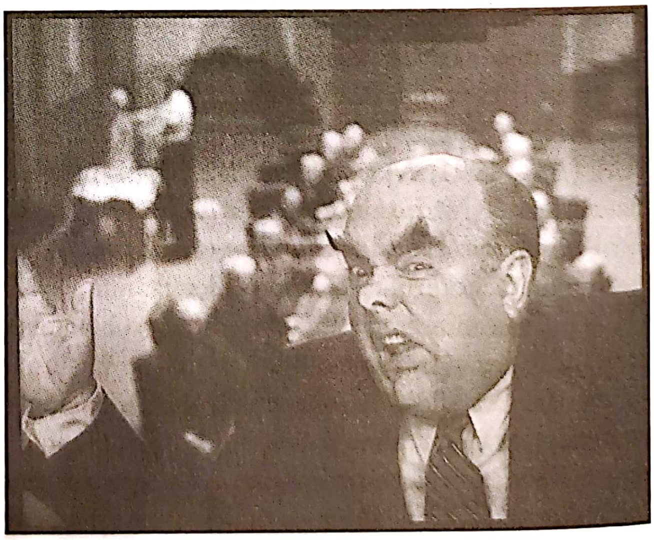
În anii 2010, Mann, Stone, Lee și alți regizori cu greutate nu reușeau să mai producă hituri. Nici măcar proiectele lor de prestigiu nu mai găseau sprijin. Mann s-a reorientat spre televiziune, în timp ce Lee a devenit un documentarist important odată cu studiul despre atacul cu bombă la o biserică (*Patru fete/ 4 Little Girls*, 1997), tributul adus persoanelor de culoare din lumea divertismentului (*Regii comediei/ The Original Kings of Comedy*, 2000) și documentarul său epic pentru televiziune despre inundațiile produse de uraganul Katrina în New Orleans, *Katrina: recviem în patru acte/ When the Levees Broke: A Requiem in Four Acts* (2006). În timp ce colegii lui au rămas pe tușă, Lee a recucerit publicul de cinema la finalul deceniului. *Agent provoKKKator/ BlacKkKlansman* a dramatizat experiențele polițiștilor afro-americani infiltrați în Ku Klux Klan. Filmul s-a dovedit un hit, a câștigat un premiu la Cannes și o nominalizare la Oscar pentru cel mai bun film.

Însă lumea autorilor de prestigiu nu dispăruse cu totul. Venind din sectorul independent, Joel și Ethan Coen și-au pus cu hotărâre semnătura caustică pe filmele de gen cu pretenții. Cu bugete medii, aceștia au optat pentru thrillere și comedii excentrice, cultivând un umor care funcționează doar în context. Au produs versiuni hiperbolice de film noir (*Sânge pentru sânge/ Blood Simple*, 1984), de comedie *screwball* (*Hoțul din Arizona/ Raising Arizona*, 1987), de film cu gangsteri *à la* Warners (*Război în sânul mafiei/ Miller's Crossing*, 1989) și de povești de succes *à la* Frank Capra (*Afacerea Hudsucker/ The Hudsucker Proxy*, 1994). Au repurtat un succes la toate publicurile cu povestea regională a unei răpiri din *Fargo* (1996) și cu tributul duios adus muzicii *bluegrass* în *Marea hoinăreală/ O Brother, Where Art Thou?* (2000), titlul în sine fiind un omagiu adus lui Preston Sturges (vezi *Noi regizori*, din Capitolul 10). Filmul de mister cu protagonistul său veșnic drogat, *Marele Lebowski/ The Big Lebowski* (1998), deși un eșec financiar la lansarea în cinematografe, a dat naștere unei comunități de fani la nivel mondial.

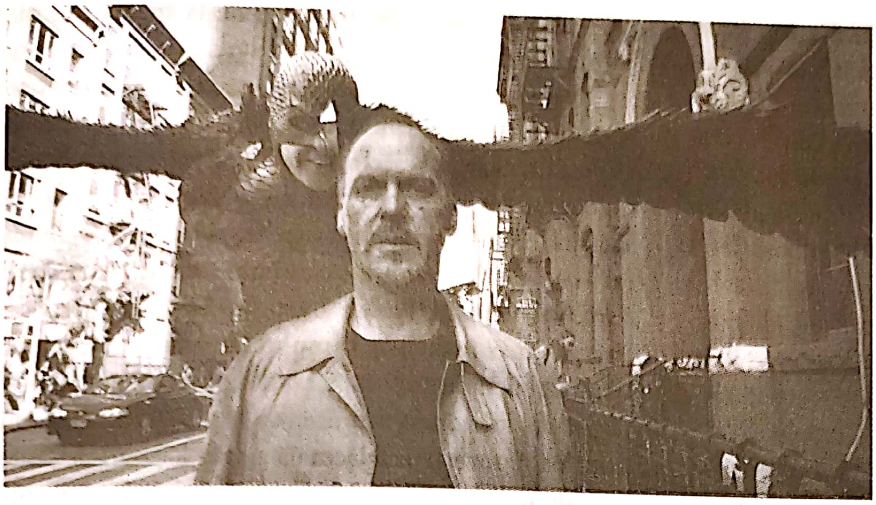
Dacă în primele filme preferau aspectul de bandă desenată (**fig. 28.14**), frații Coen au știut să fie sobri în adaptarea sumbră, meticuloasă *Nu există țară pentru bătrâni/ No Country for Old Men* (2007), în melancolicul *remake* după un western *Adevăratul curaj/ True Grit* (2010) și în studiul ratării unui muzician de folk din *Inside Llewyn Davis* (2013). În schimb, în *Ave, Cezar!/ Hail, Cesar!* (2016) nu și-au reținut deloc afecțiunea față de vechiul Hollywood, incluzând parodii ale scenelor de dragoste și ale numerelor muzicale filmate în studio.

Mai consecvent ca ton a fost regizorul emigrant din Mexic, Alejandro González Iñárritu. După impactul filmului său *Iubiri și câini/ Amores perros* (vezi *Reygadas și cei trei amigos*, din Capitolul 26), acesta a făcut narațiunile-rețea *21 de grame/ 21 Grams* (2003) și *Babel* (2006). *Birdman: Omul-pasăre sau virtutea nesperată a ignoranței/ Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance)* (2014), deși departe de a face parte din universul *blockbusterelor*, este comentariul lui Iñárritu pe marginea genului filmului cu supereroi, având în centru un star de cinema nemulțumit, care încearcă să iasă din rolul de supererou (**fig. 28.15**). Aventura în sălbăticie *The Revenant* (2015) l-a avut ca protagonist pe Leonardo DiCaprio, una dintre cele mai mari vedete de la Hollywood. Ultra-lăudat și premiat – inclusiv cu două Oscaruri la rând pentru cel mai bun regizor –, Iñárritu a dovedit că filmele de prestigiu planificate cu grijă încă aveau o șansă în epoca *blockbusterelor*.

**Acceptarea fără rețineri a *blockbusterelor*** Steven Spielberg și George Lucas au fost singurii regizori care au făcut filme din top zece în fiecare deceniu, începând cu anii 1970 și până în anii 2000. Aproape toți marii regizori din anii 1970, de la Woody Allen și Robert Altman până la Brian De Palma și Clint Eastwood, au fost învinși la *box-office* de nume mai noi, dispuse să scoată episoade în regim de franciză. Lăsând sectorul independent să-și asume riscurile, Hollywoodul își dorea filme dominate de reclame la



**28.14.** Un director ruinat descoperă că să te arunci pe geamul unui zgârie-nori nu e așa de simplu cum a crezut (*Afacerea Hudsucker*).



**28.15.** *Birdman*: un supererou de franciză îl bântuie pe actorul care îl joacă.

diferite mărci, de efecte speciale și convenții narative familiare – în mod ideal, totul într-un pachet care invită sinergia. Nu strica nici ca cineastul sau cineasta să fie deja fan *fantasy* și SF.

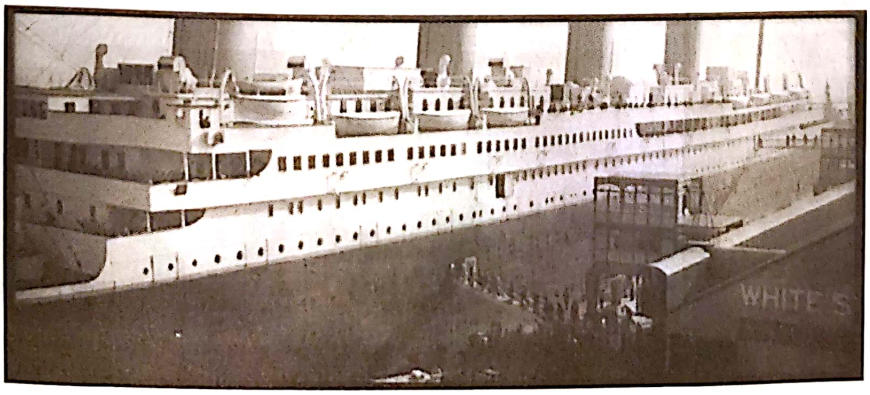
James Cameron îndeplinea perfect toate aceste noi cerințe. A început lucrând cu efecte speciale, dar a ajuns priceput la toate etapele creării unui film, de la scenariu la montaj și sunet. Genurile *science fiction* și *fantasy* i-au venit mănușă și și-a dat seama că se putea construi un film de succes în jurul acțiunii fizice neîntrerupte.

Filmul cu care s-a afirmat, *Terminatorul/ The Terminator* (1984), conținea urmăriri și pistolade ingenioase, schițând premisa călătoriei în timp fără să încetinească ritmul cu sufletul la gură. *Terminatorul* a arătat că James Cameron putea să scoată calitate înaltă dintr-un buget mic și, în același timp, să producă replici-cârlig – *I'll be back* (Mă voi întoarce), *Come with me if you want to live* (Vino cu mine dacă vrei să trăiești) – și o interpretare care i-a lansat cariera roboticului Arnold Schwarzenegger. *Terminator 2: Ziua judecății/ Terminator 2: Judgment Day* (1991), cu scene de acțiune și mai grandioase, a dus efectele vizuale generate pe calculator la un nou nivel sub forma unui Terminator care se lichefiază (**fig. color 28.9**).

Cameron se simțea confortabil regizând continuări și povești derivate (*spinoffs*), injectând adrenalină în orice intrigă. Cu *Titanic*, acesta a dat filmul perfect pentru o întâlnire: dragostea nefericită dintre o protagonistă fâșneață și un protagonist naivuț, un prolog lung cu tot felul de mecanisme *high-tech* ingenioase și un punct culminant plin de acțiune, suspans și efecte vizuale (**fig. 28.16**). Lansat pe mai bine de 2 700 de ecrane, *Titanic* a rulat luni la rând, numărul de spectatori crescând uneori de la o săptămână la alta. Deși producția a costat 200 de milioane de dolari, unul dintre studiourile care l-a finanțat a obținut profituri de cel puțin 500 de milioane.

Un film de acțiune transformat într-un film de prestigiu, *Titanic* a reconfirmat credința Hollywoodului în *blockbustere*. În următorii doisprezece ani, Cameron a continuat să lucreze cu tehnologia cea mai inovatoare, realizând un documentar 3D pentru IMAX în pregătirea unui lungmetraj, *Avatar* (2009), care a devenit încă o mină de aur. Înțelegând nevoia de francize, Cameron a promis cu încredere patru continuări.

Încrederea lui Cameron în cinemaul *high-tech* își găsește ecoul în cariera lui Robert Zemeckis, care a realizat *blockbustere* în care îmbina actorii și animația



**28.16.** Efecte speciale digitale recreează vaporul damnat din *Titanic*, acostat la chei.

(*Cine vrea pielea lui Roger Rabbit?/ Who Framed Roger Rabbit*, 1988; vezi **fig. color 22.8**), în care insera actori contemporani în filmări istorice (*Forrest Gump*, **fig. 28.17**) și crea războinici 3D (*Beowulf*, 2007). Peter Jackson (trilogia *Stăpânul inelelor*; *King Kong*, 2006), Lana și Lilly Wachowski (trilogia *Matrix*), Zack Snyder (*300: Eroii de la Termopile*) și alți regizori tineri au utilizat tehnologia digitală pentru a conferi filmelor *fantasy*, de aventură și de acțiune o nouă scară și un nou impact.

Christopher Nolan a fost unul dintre copiii erei *blockbuster*. A văzut primul episod din *Războiul stelelor* la vârsta de șapte ani și l-a inspirat să facă filme pe 8 mm. Aplecarea lui față de filmul noir și narațiunea neliniară s-a văzut de la primul său lungmetraj, *Urmăritorul/ Following* (1998), filmul independent cu care s-a afirmat, *Memento* (2000), și *Prestigiul/ The Prestige* (2006), o poveste complicată despre iluzioniști care se duelează. După ce, odată cu thrillerul cu buget mediu *Insomnia* (2002), a dovedit că poate face un film de studio, i s-a dat pe mână reînvierea francizei DC Batman.

Nolan era perfect sincronizat cu Hollywoodul modern, afirmându-și „încrederea absolută că o întoarcere la *blockbusterele old-school* din anii 1970 cu care am crescut este cheia pentru a-l aduce pe Batman înapoi“*. Cele două titluri *Omul-păianjen* din 2002 și 2004 fuseseră ușurele în comparație cu înverșunarea apăsătoare a lui *Batman: Începuturi/ Batman Begins* (2005), *Cavalerul negru/ The Dark Knight* (2008) și *Cavalerul negru: Legenda renaște/ The Dark Knight Rises* (2012). Trilogia a dat legitimitate filmelor după benzi desenate, obținând cuvinte de laudă din partea criticilor și aproape 2,5 miliarde de dolari de la spectatorii din lumea întreagă.

Nolan își câștigase dreptul de a face un „*blockbuster* personal“ – nu un film cu supereroi sau un titlu de franciză, ci o poveste originală despre cum subconștientul unei persoane poate fi invadat de o forță externă. Îndesând vise în vise în vise, *Începutul/ Inception* (2010) aducea mai mult cu filmul experimental decât cu Hollywoodul. Nolan a avut însă grijă să ancoreze trama în convențiile filmului cu jafuri armate, iar efectele speciale au fost pe cât de convingătoare și le-ar fi putut dori orice fan *fantasy* (**fig. 28.18**). Această încurcată poveste intelectuală a avut încasări de peste 800 de milioane de dolari la nivel mondial și l-a consacrat pe Nolan drept un cineast capabil să îmbine ideile originale cu ceea ce place publicului de masă.

Și-a cimentat această reputație cu filmul *Călătorind prin univers: Interstellar* (2014), în care dramatizează teoria relativității redând povestea unui astronaut care, cu ajutorul unei găuri negre, poate revizita Pământul și poate călători în timp. *Dunkirk* (2017) a transformat o retragere armată de proporții colosale din timpul celui de-Al Doilea Război Mondial într-un film-eveniment care, asemenea proiectelor de franciză ale lui Nolan, manipula într-un mod inedit timpul narațiunii. Deja criticii se așteptau de la un Nolan să fie în același timp un film de gen sofisticat și un film de prestigiu: să propună idei interesante despre știință sau istorie și experimente la nivel formal. Nu întâmplător, un Nolan avea și cele mai mari șanse să câștige sute de milioane de dolari la *box-office*-ul global.

**Du-te-vino** „Unul pentru ei, unul pentru mine“ a fost sloganul care a dominat era *blockbusterelor*. Un regizor recunoscut ducea la capăt un proiect cu buget mare, iar dacă acesta avea succes, atunci regizorul putea găsi finanțare pentru un proiect mai personal. Aceasta a fost strategia adoptată de Steven Soderbergh și Tim Burton. La fel ca Spike Lee și Christopher

**28.17.** Prin compoziție digitală, Forrest Gump este inserat într-o fotografie cu președintele Kennedy (*Forrest Gump*).

**28.18.** *Începutul*: imagine de *blockbuster* pentru a da formă unei premise fantastice: o luptă într-un vis.

---

* „A Message from Christopher Nolan“ (Mesaj de la Christopher Nolan), *The Dark Knight Trilogy*, Special Edition, Warner Bros, set Blu-ray.

Nolan, Soderbergh și-a făcut mâna în sectorul independent. După ce nu a reușit să ajungă la public cu o serie de filme mai mici, s-a mutat în *mainstream* cu *Pasiune periculoasă/ Out of Sight* (1998), un film plin de vervă despre peripețiile unui hoț de bănci. Datorită acestui film, Soderbergh a avut șansa să regizeze *Erin Brockovich* și *Trafic/ Traffic* (ambele în 2000), ambele încununate cu lauri de Oscar. Soderbergh devenise un regizor comercial în toată regula, statut pe care și l-a întărit cu *Ocean's Eleven – Faceți jocurile!/ Ocean's Eleven* (2001) și continuările sale. „Am avut o perioadă de ucenicie destul de lungă, dar cred că acum sunt gata să intru în pâine“*.

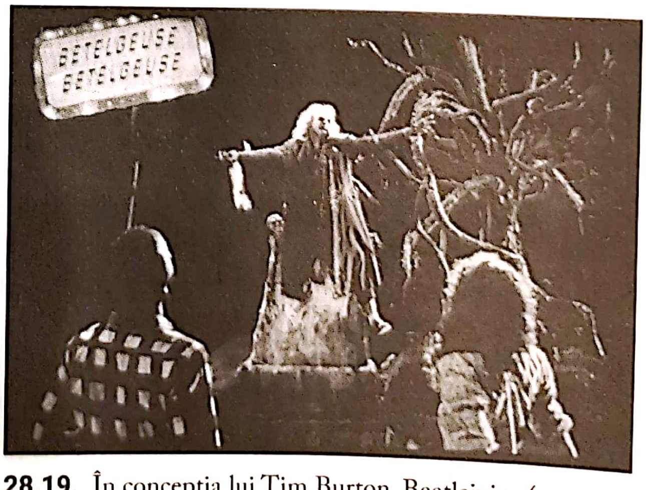
Totuși, Soderbergh a alternat hiturile *mainstream* cu proiecte extravagante. *Legături nebune/ Full Frontal* (2002) este o satiră despre industria filmului, în care se joacă cu temporalitatea, iar *Solaris* (2002) propune un *remake* întunecat al clasicului din 1972 regizat de Tarkovski. *Fragilitate/ Bubble* (2005), filmat în întregime cu actori neprofesioniști pe video digital, este o dramă de provincie, primul film care a fost lansat simultan în cinema, la plata per vizionare (*pay-per-view*) și pe DVD. În *Misterele Berlinului/ The Good German* (2006) Soderbergh a căutat să recreeze vizual filmele noir din anii 1940.

Și regizor, și director de imagine, și monteur al filmelor sale, frecventând spuma strălucitoare a Hollywoodului, dar nerăbdător să facă filme pentru niște gusturi foarte aparte, Soderbergh a dat dovadă de o combinație unică de energie, spirit afacerist și ambiție artistică. Uneori la periferia Hollywoodului, alteori chiar în centrul lui, Soderbergh a demonstrat cum un cineast poate supraviețui timp de treizeci de ani îmbinând *blockbusterele* cu proiectele *indie*.

Un alt regizor care a jonglat cu filmele cu bugete mari și proiectele cu costuri mai mici este Tim Burton. Dintre toate talentele de la Hollywood din anii 1980 și 1990, Burton a creat universul vizual cel mai aparte. Acesta a umplut peisaje americane familiare cu o imagerie grotescă, absurdă. Orașul din New England din *Beetlejuice* (1988), un loc de evadare al tinerilor profesioniști și al aristocraților plictisiți din Manhattan, adăpostește un „bio-exorcist“ cu comportament de clovn, dar periculos (**fig. 28.19**). Suburbia din *Edward mâini-de-foarfece/ Edward Scissorhands* (1990) este luată cu asalt de un monstru tânăr și ciudat care seamănă cu un rocker gothic. Comunitățile de rulote și străzile Las Vegasului din *Atacul marțienilor!/ Mars Attacks!* (1996) cad pradă unor extratereștri foarte deștepți, care nu pot fi opriți decât de iodlerele lui Slim Whitman.

Burton a început făcând animații și nu a încetat nicio clipă să vadă oamenii ca pe niște personaje de desene animate sau ca pe niște marionete, astfel că ascensiunea filmelor propulsate de efecte speciale s-a potrivit perfect cu talentele lui. A fost atras de exerciții perverse ca *Ed Wood* (1994), dedicat „celui mai prost regizor din lume“, și a scris și produs *Coșmar înainte de Crăciun/ The Nightmare Before Christmas* (1993, Henry Selick), plin cu cântece astringente și poante șocante (un băiat găsește un piton sub bradul de Crăciun). A încercat și filme mai sentimentale, în care a apăsat mai puțin pedala grotescului, precum *Peștele cel mare/ Big Fish* (2003) și *Ferestrele sufletului/ Big Eyes* (2014). Și Burton a avut grijă să-și asigure o imagine de garant al succesului financiar cu *blockbustere* profitabile, precum *Batman* (1989), *Planeta maimuțelor/ Planet of the Apes* (2001), *Charlie și fabrica de ciocolată/ Charlie and the Chocolate Factory* (2005) și *Alice în Țara Minunilor* (2010).

Doi emigranți mexicani în SUA au arătat cât de largă poate fi paleta de opțiuni pe care o au la dispoziție regizorii de filme de studio. Guillermo del Toro a adoptat cu entuziasm genurile de la baza gamei. Fan al literaturii de consum, al benzilor desenate și al *fantasy*-ului clasic, a lucrat în domeniul efectelor speciale înainte de a-și face un nume cu filmul horror mexican *Cronos* (1993). În America a făcut *fantasy*-ul *Cauză și efect/ Mimic* (1997), filmele bazate pe benzi desenate *Blade II* (2002) și două episoade *Hellboy* (2004, 2008).



**28.19.** În concepția lui Tim Burton, Beetlejuice (sau Betelgeuse) este jumătate stafie, jumătate clovn de circ (*Viață de stafie*).

---

* În Dennis Lim, „Having Your Way with Hollywood, or the Further Adventures of Steven Soderbergh“, în *Steven Soderbergh Interviews*, editor Anthony Kaufman (Jackson: University Press of Mississippi, 2002), p. 154.

După producția spaniolă *Labirintul lui Pan/ Pan's Labyrinth* (2006; vezi *Reygadas și cei trei amigos*, din Capitolul 26), a lucrat la scenariul francizei *Hobitul* și, în paralel, a lansat ambițiosul *blockbuster Cercul de foc/ Pacific Rim* (2013) și goticul *Crimson Peak* (2015). A primit laude pentru un alt film *fantasy* cu buget mediu, despre o creatură, *Forma apei/ The Shape of Water* (2017).

Prietenul lui del Toro, Alfonso Cuarón a făcut filme cam din aceeași categorie. A regizat două filme americane, după care s-a întors în Mexic, unde a făcut *Și mama ta la fel!/ Y Tu mamá tambien* (2001; vezi *Reygadas și cei trei amigos*, din Capitolul 26). Purtat de succesul filmului în Statele Unite, Cuarón a ajuns pe tărâmul *blockbusterelor*, fiind angajat să regizeze *Harry Potter și prizonierul din Azbakan/ Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* (2004), cel mai sumbru episod al francizei. Cu exercițiul brutal futurist *Copiii tatălui/ Children of Men* (2005), Cuarón și-a consacrat semnătura, care constă în cadre lungi și mișcări complexe ale camerei. S-a întors pe terenul filmelor cu bugete mari cu *Gravity: Misiune în spațiu/ Gravity* (2013; **fig. 28.20**), o poveste riguros construită despre rătăcirea în spațiu, recunoscut drept unul dintre cele mai inovatoare filme 3D făcute vreodată. La fel ca *Începutul/ Inception*, *Gravity* s-a numărat printre filmele prestigioase de gen, cu succes de *blockbuster*. În timp ce prietenul lor Alejandro González Iñárritu cultiva un cinema de artă american, del Toro și Cuarón au oscilat între acea zonă și gloria filmelor-eveniment produse de studiouri.

## O NOUĂ ERĂ A CINEMATOGRAFULUI INDEPENDENT

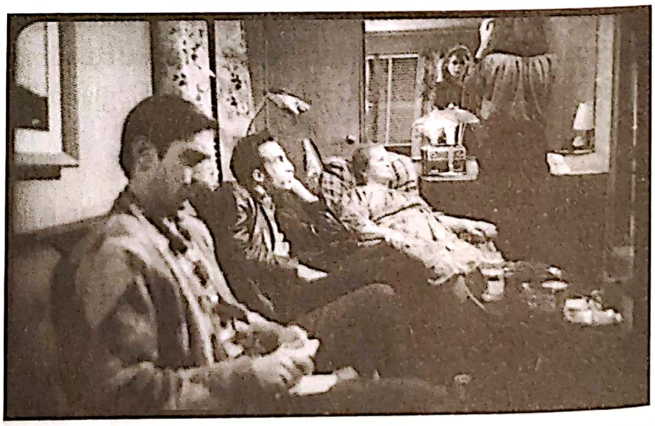
În 1984, un film alb-negru, cu granulație mare, făcut cu 110 000 de dolari a devenit emblema unui nou curent în cinemaul din SUA. Părea să respingă toate valorile reprezentate de Hollywoodul lui Lucas și Spielberg.

**28.20.** În secvența de 13 minute cu care începe *Gravity: Misiune în spațiu*, o cameră 3D care urmează o traiectorie sinuoasă redă senzația de plutire în spațiu.

Avea un ritm lent. Fiecare scenă consta într-o singură secvență, de obicei statică. În locul unei coloane sonore somptuoase, oferea un amestec discordant de muzică de coarde și vocea tânguitoare a lui „Screamin' Jay" Hawkins. Nu jucau vedete, iar interpretările actorilor erau seci și inexpresive. Trama, împărțită în trei părți lungi, părea complet lipsită de dramatism. Doi bărbați cu pălării *à la* Frank Sinatra se întâlnesc cu o tânără care doar ce-a sosit din Ungaria. Se lasă duși de val, fără să facă mai nimic, în principal se ceartă și joacă cărți, pierd timpul prin Manhattan, apoi prin Cleveland și, în final, într-un motel din Florida, unde sunt prinși într-o afacere cu droguri (**fig. 28.21**).

Și totuși, această discretă dramă de interior îmbinată cu un *road movie* s-a dovedit a fi ciudat de captivantă. Regizorul său, Jim Jarmusch, a terminat prima parte sub forma unui scurtmetraj, dar după proiecții susținute la festivalurile din Europa, a găsit finanțarea necesară ca să adauge poveștii două părți. Ca lungmetraj, *Mai ciudat decât paradisul/ Stranger than Paradise* a câștigat premiul pentru debut la Festivalul de Film de la Cannes. Societatea Națională a Criticilor de Film (National Society of Film Critics) l-a numit cel mai bun film al anului și a încasat peste două milioane de dolari în cinematografele americane.

Prin imaginea statică și abordarea dedramatizată a personajelor, *Mai ciudat decât paradisul* amintea de cinematograful de artă european din anii 1960 și 1970, tradiție pe care Jarmusch (care studiase filmul la NYU) o cunoștea bine. Felul în care îi înfățișa pe acești boemi *cool* amintea și de cinemaul Beat al anilor 1950. Prin respectul pe care îl arăta față de oamenii care încearcă să-și ascundă emoțiile, filmul său avea afinități cu



**28.21.** Un grup de hipsteri pierd timpul împreună în *Mai ciudat decât paradisul*.

Robert Bresson, Yasujiro Ozu și alți maeștri ai minimalismului, pe care Jarmusch îi admira. Cu toate acestea, *Mai ciudat decât paradisul* era mai mult decât suma influențelor sale, adăugând un ton de afecțiune ironică scenei post-punk newyorkeze.

Cinci ani mai târziu, Cannes acorda premiul cel mare unui film american numit *sex, minciuni și casete video/ sex, lies, and videotape* (1989). Un bărbat însurat are o aventură cu sora soției sale ușor nevrotice: până aici, o melodramă domestică standard. Triunghiului i se alătură însă un vechi prieten al soțului, care mărturisește că înregistrează fanteziile sexuale ale femeilor cu camera video și se masturbează uitându-se la ele. Treptat, surorile sunt atrase de el, iar pasivitatea lui aparent naivă începe să-i pună probleme soțului care face pe cocoșul.

La nivelul tehnicii, filmul lui Steven Soderbergh avea lustrul hollywoodian, însă psihodrama cu schepsis ducea franchețea sexuală dincolo de ceea ce ar fi permis marile studiouri (**fig. 28.22**). Când *sex, minciuni și casete video* a câștigat aproape 100 de milioane în cinematografele din întreaga lume, până și Hollywoodul a trebuit să recunoască faptul că se întâmpla ceva important.

Filmele lui Jarmusch și Soderbergh au fost doar cele mai răsunătoare succese. *Eraserhead* (1978), *Întoarcerea lui Secaucus 7/ Return of the Secaucus Seven* (1980), *Poliester/ Polyester* (1981), *Sânge pentru sânge* (1984), *Căutând-o pe Susan/ Desperately Seeking Susan* (1985), *Probleme de conștiință/ Trouble in Mind* (1985) și alte filme excentrice cu buget redus au arătat că cinematograful american însemna mai mult decât filme de acțiune și francize. La mijlocul anilor 1980, a început o nouă eră a filmului independent, care avea să aibă asupra istoriei filmului un impact la fel de puternic ca al mentalității *blockbuster*.

**28.22.** Protagonistul neliniștitor de pasiv din *Sex, minciuni și casete video* înregistrează confesiunile sexuale ale femeilor.

## Estetica *indie*

Statele Unite aveau o lungă tradiție a filmelor făcute în afara sistemului de studiouri, dar abia în anii 1980 acestea s-au conturat ca o forță distinctă, de luat în seamă. În timp ce studiourile se dedicau *blockbusterelor*, publicul care își dorea ceva diferit și-a dat seama că filmele făcute în afara Hollywoodului oferă povești mai personale, reprezentări mai realiste și mai multă franchețe în legătură cu sexul, rasa, religia și cu alte subiecte controversate. Aceste filme explorau și metode mai neconvenționale de a spune povestea. Și totuși, sub multe aspecte, cinemaul *indie* depindea de *mainstream* – de acolo își lua genurile, vedetele și tehnicile. În final, multe dintre talentele *indie* ajungeau să lucreze pentru studiouri.

*Mai ciudat decât paradisul* și *sex, minciuni și casete video* au definit două impulsuri ale cinemaului independent american. Pe de-o parte, exista atracția spre cinemaul de artă americanizat, iar, pe de alta, cea spre genurile binecunoscute. Aceeași tendință fusese vizibilă în anii 1970, în filmele lui Woody Allen, Robert Altman și mulți alții, deci nu e surprinzător că o parte dintre cineaștii *indie* s-au inspirat din acea perioadă a cinematografiei nehollywoodiene. În mod ironic, Allen și Altman au devenit, la rândul lor, independenți mai târziu în carierele lor.

**Retro-Hollywood** Categoria cea mai puțin neconvențională de filme independente reinterpreta tradiția Hollywoodului direct la sursă. În timp ce studiourile erau ocupate cu demonstrații grandioase de efecte speciale, filme de acțiune, melodrame, povești de dragoste cu superstaruri și comedii groase, mai multe genuri au căzut din căruță. Cineaștii independenți au fost gata să le preia.

Erau goluri de umplut la toate nivelurile. Marile companii, în majoritate, nu exploatau curentul filmului horror cu buget mic, astfel că studiourile „mini-mari“ și cele mai mici au putut construi francize profitabile în jurul unor filme precum *Cartea morților/ The Evil Dead* (1981), *Coșmar pe Elm Street/ A Nightmare on Elm Street* (1984), *Scream* (1996), *Știu ce-ai făcut astă-vară/ I Know What You Did Last Summer* (1997), *Destinație finală/ Final Destination* (2000) și *Puzzle mortal* (2004). Până la urmă, marile studiouri au cumpărat și au dezvoltat propriile francize horror, de exemplu, *Activitate paranormală* (2007–prezent) și *Trăind printre demoni/ The Conjuring* (2013–prezent).

După criza din anii 1960, Hollywoodul renunțase în cea mai mare parte la dramele istorice și adaptările literare, dar astfel de titluri mergeau bine pe video și se pretau la bugete medii. Regizorul James Ivory și producătorul Ismail Merchant începuseră să facă filme mici, citadine, încă din anii 1960, dar noua piață le-a permis să realizeze adaptări prestigioase după romane (*Bostonienii/ The Bostonians*, 1984; *Întoarcere la Howards End/ Howards End*, 1992; *Rămășițele zilei/ The Remains of the Day*, 1993). De dată mai recentă, alte exemple cu alți producători sunt: *Pacientul englez/ The English Patient* (1996), *12 ani de sclavie/ 12 Years a Slave* (2013) și *Fiicele doctorului March/ Little Women* (2019). Unele superstaruri (Alec Baldwin și Al Pacino în *Totul de vânzare/ Glengarry Glen Ross*, 1992; Dustin Hoffman în *American Buffalo*, 1996) și-au sacrificat onorariile mari pentru a juca în adaptări după piese de teatru foarte bine cotate. Altele, ca Nicole Kidman (*Trezirea la realitate/ Rabbit Hole*, 2010) și Denzel Washington (*Garduri/ Fences*, 2016), au transformat piese de teatru premiate în proiecte personale din pasiune. Kelly Reichardt a adaptat povestiri scurte și un roman de Jon Raymond în filme austere și tăios-emoționante (*Bucurie veche/ Old Joy*, 2006; *Scurtătura/ Meek's Cutoff*, 2010; *Prima vită/ First Cow*, 2019).

O altă nișă neglijată a fost forma aparte de realism social din *Crimele din „Mica Italie"/ Mean Streets* (1973) și *Norma Rae* (1979). Mai mulți regizori independenți au mers în această direcție. *Lucrătoare sexuale/ Working Girls* (1986), al lui Lizzie Borden, oferea un portret plin de compasiune al femeilor din industria sexuală. Gus Van Sant îmbina realismul sordid cu stilizarea de film noir în *Rebelul/ Drugstore Cowboy* (1989) și *Dragoste și moarte în Idaho/ My Own Private Idaho* (1991), un *road movie* gay/*grunge*. Realismul brutal care amintea de *Panică în Needle Park/ Panic in Needle Park* (1971) este evident în *Doar Dumnezeu știe/ Heaven Knows What* (2014), o dramă despre dependenții de droguri fără adăpost din Manhattan. *Niciodată, rar, uneori, mereu/ Never Rarely Sometimes Always* (2020), al Elizei Hittman, prezenta călătoria unei adolescente dintr-un stat în altul în încercarea de a face avort.

**Revizuiri ale genurilor** Filmele de gen ocupă un loc central în tot ceea ce înseamnă cinema american comercial, iar majoritatea regizorilor independenți au urmat calea deschisă de *sex, minciuni și casete video*: au oferit versiuni personale ale unor genuri familiare. Datorită acestui demers, mai mulți cineaști și-au câștigat faima, atingând statutul de autori și obținând faimă mondială (vezi *Autorii* indie: Branding *cu buget redus*, din acest capitol).

Micile modificări aduse unui gen le-au permis cineaștilor care au spus poveștile unor subculturi sociale să atragă publicul *mainstream*. Filmele cu personaje gay au adaptat deseori tradițiile melodramei și comediei la stiluri de viață alternative (*Inimi pustiite/ Desert Hearts*, 1986; *Partener de viață/ Longtime Companion*, 1990; *La pescuit/ Go Fish*, 1994).

Ceva asemănător s-a întâmplat și cu filmele afro-americane, asiatico-americane și hispanice. Charles Burnett, al cărui *Ucigașul de oi/ Killer of Sheep* (1977) a fost unul dintre principalii precursori ai cinemaului independent, prezenta în fabula *Să dormi furios/ To Sleep with Anger* o familie modernă de culoare invadată de un musafir misterios (1990; **fig. 28.23**). Comedii ca *Petrecere acasă/ House Party* (1990) și *Frizeria/ Barbershop* (2002) și thrillere ca *Gangsteri... la feminin!/ Set It Off* (1996) și *Zi de instrucție/ Training Day* (2001) au demonstrat că actorii de culoare în genuri familiare atrag un public larg. Filmul cu buget minuscul al lui Wayne Wang, *Chan a dispărut/ Chan is Missing* (1982), s-a folosit de convențiile poveștii cu detectivi ca să exploreze comunitatea chinezo-americană. *Asiatici bogați și nebuni/ Crazy Rich Asians* (2018), al lui Jon M. Chu, a împrumutat elemente din comediile romantice ca să facă un *spoof* despre proaspăt-îmbogățiții asiatici, în timp ce *Rămas-bun/ The Farewell* (2019), al lui Lulu Wang, s-a bazat pe melodrama de familie pentru a investiga rolul obiceiurilor și tradiției în China modernă.

Alți cineaști au tratat subiecte familiare cu o nouă seriozitate și specificitate emoțională. Exemple ar fi filmul cu o tematică curajoasă al lui Kimberly Peirce, *Băieții nu plâng niciodată/ Boys Don't Cry* (1999), drama despre căsnicie *Nu mai locuim aici/ We Don't*

**28.23.** Imaginea halucinatorie cu care începe *Să dormi furios* sugerează că o lume demonică urmează să invadeze viețile confortabile ale membrilor familiei afro-americane.

Companiile independente și-au promovat cei mai speciali cineaști folosind premisa autorului. Un producător susținea: „Mă ocup cu vânzarea regizorilor"*. Trei exemple arată cât de puternică poate fi noțiunea de autor când regizorii americani își lasă amprenta personală pe genuri tradiționale.

După filmul cult de avangardă *Eraserhead* (1978), adaptarea înduioșătoare *Omul elefant/ The Elephant Man* (1980) și epopeea SF cu buget mare *Dune* (1984), David Lynch a făcut unul dintre cele mai tulburătoare filme ale deceniului. *Catifeaua albastră/ Blue Velvet* (1986) este despre o crimă misterioasă petrecută într-un oraș de provincie, pretext pentru un tânăr să se lase în voia curiozității sexuale (**fig. color 28.10**). Scene nocturne de obsesie erotică alternează cu normalitatea însorită, cu gărduleț de șipci albe. În centrul filmului se află un student voyeur, o femeie fatală cântăreață într-un club și un bătăuș înfiorător care inhalează un drog misterios printr-o mască.

*Catifeaua albastră* i-a revigorat cariera lui Lynch și a deschis peisajul provincial plin de groază pe care l-a explorat în serialul de televiziune *Twin Peaks* (1990–1991). *Metamorfoze/ Lost Highway* (1997), *Mulholland Drive* (2001) și *Imperiul minții/ Inland Empire* (2006) au fost într-un mod mai direct suprarealiste, evocând lumi onirice și temporalități paralele, amintind de experimentalismul halucinatoriu din *Eraserhead*.

Pentru anii 1990, filmul-reper a fost *Pulp Fiction* (1994). În *Câini sălbatici/ Reservoir Dogs* (1992), Quentin Tarantino luase filmul care urmărește peripețiile unor hoți și îi insuflase un soi de răutate și vulgaritate savuroase. Următorul lui film a fost o tocană de genuri vechi – filmul cu gangsteri, filmul cu boxeri, filmul cu proscriși. Saturându-și aproape fiecare personaj de o inteligență blazată, Tarantino încurca planurile cronologiei și întrețesea firele narative. A scris scene de un spirit suprem și de o violență viscerală (un ac hipodermic în inimă, interiorul unei mașini stropit cu sânge și creier), strecurând referințe la filme și emisiuni de televiziune. Duoul de asasini vorbăreți a intrat rapid în cultura populară (**fig. color 28.11**), la fel și replicile ca *Royale with cheese* (Royale cu brânză) și *Did I break your concentration?* (Ți-am întrerupt concentrarea?). Cu costuri de producție de 12 milioane de dolari, *Pulp Fiction* a încasat 200 de milioane la nivel mondial.

Tarantino a readus la viață panașul filmelor cu proastă reputație pe care le admirase pe vremea când lucra pe post de casier la un magazin de închirieri de casete video. A făcut filme întortocheate despre hoți, care amintesc de filmele noir ale anilor 1950 (*Jackie Brown*, 1997), o combinație între film japonez de acțiune, film din Hong Kong și Eurotrash (*Kill Bill*, 2003, 2004), un film de război care propune o istorie alternativă (*Ticăloși fără glorie/ Inglourious Basterds*, 2009), un western plasat printre sclavi și stăpânii lor (*Django dezlănțuit/ Django Unchained*, 2012) și încă un western în stilul lui Sergio Leone (*Cei opt odioși/ The Hateful Eight*, 2015). *Planeta terorii/ Grindhouse* (2007), alcătuit din două scurtmetraje și câteva traileruri false, s-a vrut un omagiu adus cinematografelor cu reputație dubioasă, în timp ce *A fost odată la... Hollywood/ Once Upon a Time... in Hollywood* (2018) a fost dedicat culturii cinematografice de la sfârșitul anilor 1960. Tarantino a reușit să înalțe genurile din zona inferioară a pieței cu entuziasmul lui de fan, modul abil de a folosi muzica și un stil vizual surprinzător de viguros.

Wes Anderson, o figură mai puțin flamboaiantă, și-a câștigat hoarde de admiratori. Comediile lui ușor descentrate, împrumutând stilul animațiilor, dar cu străfulgerări de patos, au creat lumi stilizate asimilabile realismului magic (vezi *Literatura latino-americană și cinematograful*, din Capitolul 26). Se bazează pe interpretări lipsite de mimică, narațiune *voice-over* și compoziții fixe în care actorii stau cu fața la cameră sau în unghi drept față de ea, ca și cum ar aștepta să li se facă portretul (**fig. color 28.12**).

Stilul liniar, inexpresiv mai apăruse și în compozițiile lui Takeshi Kitano (vezi *Promoția anilor 1990*, din Capitolul 27) și ale altor regizori ai anilor 1990, dar Anderson îl folosește ca să sugereze un anumit tip de reținere a celor bogați (*Rushmore*, 1998; *Familia Tenenbaum/ The Royal Tenenbaums*, 2001; *Un tren numit Darjeeling/ The Darjeeling Limited*, 2007) și ca să celebreze poveștile de dragoste din copilărie (*Aventuri sub clar de lună/ Moonrise Kingdom*, 2012). În *Hotel Grand Budapest/ The Grand Budapest Hotel* (2014), care prezintă momentul dinaintea celui de-Al Doilea Război Mondial ca pe unul absurd, dar și emoționant, Anderson a abordat un material mai tragic. Mania regizorului pentru efectele artizanale l-a condus spre animația analoagă în *Fantasticul domn Fox/ Fantastic Mr. Fox* (2009) și *Insula câinilor/ Isle of Dogs* (2018).

Toți acești regizori au devenit vedete, practic propriile mărci comerciale. Lynch și-a câștigat faima ca fotograf, a scos pe piață propria marcă de cafea, a deschis un club în Paris și a reînviat *Twin Peaks* sub forma unui serial de optsprezece ore lansat pe o platformă de *streaming*. Tarantino a lansat filme pe

---

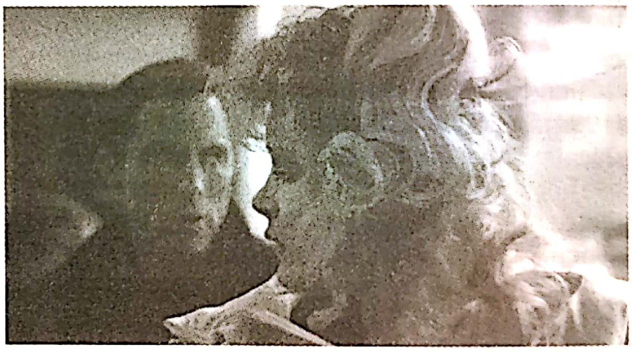
* James Schamus, interviu personal, 26 februarie 1998.

*Live Here Anymore* (2004), *Te poți baza pe mine/ You Can Count on Me* (2000), al lui Kenneth Lonergan, *Wendy și Lucy/ Wendy and Lucy* (2008), al lui Kelly Reichardt, și *Adio, Solo/ Goodbye Solo* (2009), al lui Ramin Bahrani. Deseori aceste filme aveau o aromă regională pregnantă, de exemplu, poveștile lirice despre Florida ale lui Victor Nuñez (*Ruby în paradis/ Ruby in Paradise*, 1993; *Aurul lui Ulee/ Ulee's Gold*, 1997), *Balast/ Ballast* (2005), care se petrece în delta Mississippiului, fantasmagoria amplasată în regiunea mlăștinoasă *bayou* a aceluiași râu, *Tărâmul visurilor/ Beasts of the Southern Wild* (2012) și câmpiile prăfuite din Dakota de Sud din *Călărețul/ The Rider* (2017).

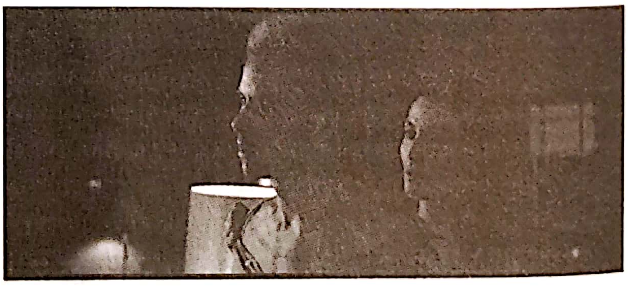
Un cineast poate dezvolta un gen prin intermediul tehnicilor vizuale și de interpretare. Astfel, Todd Haynes, un admirator al lui Douglas Sirk, la fel ca R.W. Fassbinder (vezi *Melodrama*, din Capitolul 15), a produs melodramele în tonurile anilor 1950 *Departe de paradis/ Far from Heaven* (2002) și *Carol* (2015). Melodramele despre anomie amplasate în Long Island ale lui Hal Hartley, cum ar fi *Încredere trădată/ Trust* (1991) și *Doi oameni simpli/ Simple Men* (1992), afișau o artificialitate fragilă. Regizorul își lăsa personajele să rostească dialoguri hiper-articulate pe un ton plat, în secvențe lungi, cu o mizanscenă ingenioasă în planuri-secvență (**fig. 28.24**).

Filmele de mister și thrillerele ofereau în mod tradițional posibilitatea păcălirii spectatorilor prin intermediul naratorilor necreditabili și al jocului cu perspective diferite, ceea ce i-a permis thrillerului *indie* să facă din noile metode narative ceva vandabil. Datorită finalului-surpriză, *Suspecți de serviciu/ The Usual Suspects* (1995) a câștigat statutul de film cult. Trama „filmului puzzle" al lui Christopher Nolan, *Memento* (2000), e prezentată în ordine inversă, ultima scenă devenind prima, iar scena inițială, ultima. Dar situația, construită în jurul unui bărbat care crede că răzbună moartea soției, este familiară din filmul noir, exemplificând nevoia de ancorare a unui film *indie*, evident artificial, într-o tradiție cunoscută (**fig. 28.25**).

Filmul independent, care depinde de artiști care plac, a găsit un teren propice în comedie. Începând cu anii 1980 și până la sfârșitul anilor 2010, convențiile comediei romantice au fost sucite și răsucite de mulți cineaști *indie*. În *Nola Darling/ She's Gotta Have It* (1986), al lui Spike Lee, trei bărbați încearcă să cucerească o femeie. Dar, contrar normelor Hollywoodului, bărbații sunt de culoare și femeia nu-și ascunde poftele sexuale. Lee face un festin din argoul *jive* și din ritualurile de curtare afro-americane, dar și din propria interpretare frenetică a personajului de neoprit, verbal și nu numai, Mars Blackmon (**fig. 28.26**). Lee a fost



**28.24.** *Doi oameni simpli*: Hartley folosește deseori unghiuri piezișe și cadre cu adâncime medie, în timp ce personajele vorbesc fără să se asculte unele pe altele.

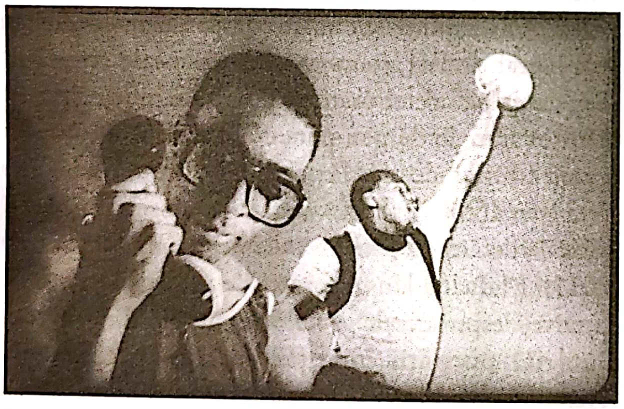


**28.25.** Protagonistul din *Memento*, care își scrie mesaje pe corp adresate lui însuși, se întâlnește cu o femeie care are propriile planuri.

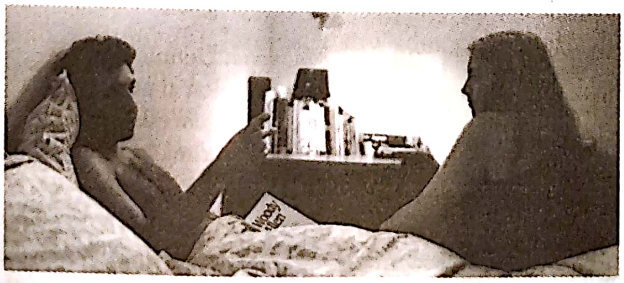
imediat îmbrățișat de studiouri, pentru care a făcut multe filme provocatoare înainte de a se întoarce în zona independentă.

Comedia romantică *indie* a introdus personaje excentrice, un erotism mai dezlănțuit și elemente mai deprimante, inclusiv finaluri nefericite sau deschise. *Mâna dorinței/ Spanking the Monkey* (1994), *Pierde-vară/ Swingers* (1996) și *Cochetând cu dezastrul/ Flirting with Disaster* (1995) au deschis calea farselor vulgare ale anilor 2000. Multe filme și-au datorat impactul satirei la adresa stilului de viață al claselor superioare, de exemplu, *Părinți și copii/ The Squid and the Whale* (2005), *Frances Ha* (2012) și *Prieteni de pahar/ Drinking Buddies* (2013). Acest curent avea ceva din comediile-drame urbane ale lui Woody Allen, influență recunoscută direct în *Mobilier de mici dimensiuni/ Tiny Furniture* (**fig. 28.27**).

Bugetele reduse militau împotriva valorilor marilor producții de tip *blockbuster fantasy* sau SF, însă unii cineaști tot au găsit mijloace. *Invenția/ Primer* (2004), o poveste ușor *nerdy* și enigmatică despre călătoria în timp, a fost făcut cu 7 000 de dolari. Shane Carruth nu mai făcuse un film până atunci, dar debutul lui, cu aerul său de experiment eșuat al clubului de științe, a atras un cult – site-uri labirintice cu planul complicat al temporalităților din *Invenția*. Carruth a continuat cu *Împotriva curentului/ Upstream Color* (2013), o poveste despre un parazit care le schimbă oamenilor personalitățile. Cam în același spirit a fost și *Adăpostiți-vă/ Take Shelter* (2011), al lui Jeff Nichols, despre un tânăr din Ohio care ajunge să creadă că un eveniment meteo apocaliptic urmează să-l anihileze împreună cu familia.



**28.26.** Spike Lee, în rolul lui Mars Blackmon, o curtează neîncetat pe Nola Darling (*Nola Darling*).



**28.27.** *Mobilier de mici dimensiuni*: străinul suspect care rămâne peste noapte în apartamentul Aurei citește povestiri de Woody Allen. Se va dovedi la fel de narcisist ca un bărbat *à la* Allen în formare?

Chiar și musicalurile au avut parte de revizuiri din temelii, când și când. Drama despre dans *Lebăda neagră/ Black Swan* (2010) a dus concurența din balet către horror, iar *Whiplash* (2014), al lui Damien Chazelle, transformă pasiunea unui tânăr pentru percuție într-o poveste de groază, din cauza unui profesor sadic. Cu *Toată lumea spune: te iubesc/ Everyone Says I Love You* (1996), Woody Allen a produs un musical în care actorii cântă melodii clasice cu vocile lor și dansează pe cât de bine se pricep. *La La Land* (2016), al lui Chazelle, aduce un omagiu musicalurilor lui Jacques Demy și celor produse de MGM, iar în același timp livrează un număr muzical final într-un univers paralel (**fig. 28.8**).

**Spiritul anilor 1970** Revizuirea genurilor fusese o strategie centrală a Noului Hollywood (vezi *Noul Hollywood: de la sfârșitul anilor 1960 până la sfârșitul anilor 1970*, din Capitolul 22), o eră pe care mulți autori *indie* au luat-o drept model pentru că îmbină formele familiare cu o abordare personală. David O. Russell își amintea „toate acele filme grozave din Hollywoodul anilor 1970 în care jucau vedete și care erau comerciale, totuși originale și subversive“*.

Dacă ar fi să alegem un element pe care filmele *indie* îl datorează cinemaului din anii 1970, acela este

**28.28.** Multe musicaluri includ numere de dans. *La La Land* folosește această convenție pentru a sugera o versiune alternativă a vieților celor doi parteneri din cuplul protagonist.

---

* În Emanuel Levy, *Cinema of Outsiders: The Rise of American Independent Film* (New York: New York University Press, 1999), p. 206.

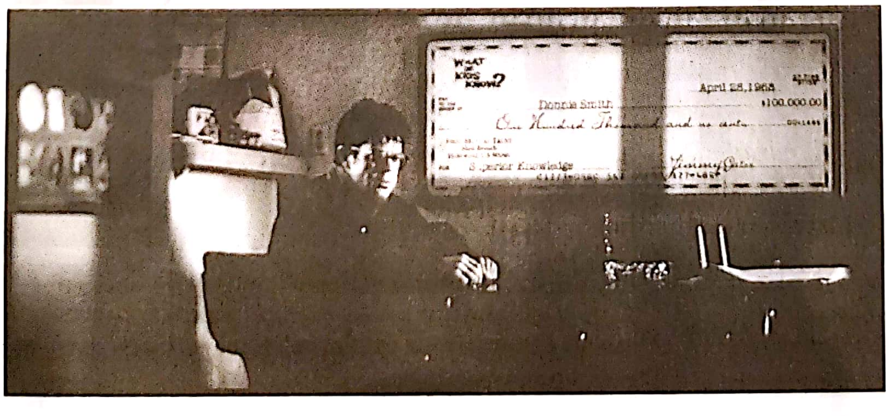
renașterea unei forme introduse în premieră de *Nashville* (1975), al lui Altman: narațiunea-rețea. Filmul în care între protagoniști multipli există legături complicate a devenit practic un gen *indie*. În *Fericire/ Happiness* (1998), Todd Solondz propune o radiografie a nefericirii clasei de mijloc, de la sex prin telefon la pedofilie. Debutul artistei multimedia Miranda July, narațiunea-rețea *Eu, tu și toți cei pe care-i știm/ Me and You and Everyone We Know* (2004), tratează subiecte similare, dar cu o ușurătate candidă care aproape dă în comic. Experimente similare cu destine legate între ele sunt *13 conversații despre fericire/ Thirteen Conversations about One Thing* (2001), *Elefant/ Elephant* (2003), *Bobby* (2006) și *Anumite femei/ Certain Women* (2016).

Paul Thomas Anderson, un admirator al lui Altman, Scorsese și al altor regizori, a încercat să păstreze viu avangardismul acelei epoci. *Jurnalul unei vedete de film porno/ Boogie Nights* (1997) este un portret altmanian al industriei filmelor pornografice a anilor 1970, tratând scene scandaloase (acuplări explicite, exhibarea penisului protagonistului în final) cu o încadrare delicată și mișcări generoase ale camerei. *Magnolia* (1999) a fost și mai ambițios, explorând în detaliu o zi în Valea San Fernando, întreruptă de un miracol meteorologic. Puține melodrame americane au insistat atât de mult asupra suferinței însoțite de furie, înfățișând bărbați care cedează sub presiunea fizică și emoțională, făcându-și la nesfârșit rău lor și celor dragi (**fig. 28.29**).

Anderson a încercat și alte genuri. *Amețit de dragoste/ Punch-Drunk Love* (2002) este o melancolică poveste de dragoste care stoarce emotivitate din stilul interpretativ stângaci al lui Adam Sandler. *Va curge sânge/ There Will Be Blood* (2007) este un studiu întunecat despre un petrolist dur de la 1900, iar prin felul în care analizează afacerile lipsite de scrupule, a părut o critică la adresa crizei economice care se profila în anii 2000. *The Master* (2012) este portretul ambivalent al unui guru de *self-help* și al unui bărbat tulburat care aderă la cultul condus de acesta, în timp ce *Viciu inerent/ Inherent Vice* (2014), o poveste șifonată despre un detectiv hippie, amintește de *Marea despărțire/ The Long Goodbye* (1973). *Firul fantomă/ Phantom Thread* (2017) este o psihodramă dură în care se revizitează dinamica de putere din *Rebecca*, *Lumină de gaz/ Gaslight* și alte filme de suspans ale anilor 1940.

John Sayles a menținut viu spiritul anilor 1970 urmând o direcție mai angajată social. Prin sondarea discretă, dar nuanțată a dimensiunilor politice ale vieții de zi cu zi, a dus mai departe preocuparea anilor 1970 pentru comunitate, timp de încă trei decenii, deseori folosind narațiunea-rețea (*Întoarcerea grupului Secaucus 7*; *Matewan*, 1987; *Orașul speranței/ City of Hope*, 1991; *Stea solitară/ Lone Star*, 1996; *Înapoi în Florida/ Sunshine State*, 2002; *Barul Honeydripper/ Honeydripper*, 2008).

Filmul *Banda sălbatică/ Badlands* (1973), despre un cuplu fugar, și o epopee whitmaniană despre fermieri, *Zile în paradis/ Days of Heaven* (1978), l-au consacrat pe Terrence Malick ca talent important. A părăsit scena, dar s-a întors cu un film de război cu subiect spiritual, *La hotarul dintre viață și moarte/ The Thin Red Line* (1998). Produs de o mare companie independentă și lansat de Fox, cu *voice-over*-urile sale eterice și serenitatea peisajelor marcate de război, a părut semnalul că filmele de gen personalizate au revenit. Și drama istorică despre Pocahontas *Lumea nouă/ The New World* (2005) a fost infuzată cu un sentiment similar de deferență. După *Pomul vieții/ The Tree of Life* (2011), Malick a lansat o serie de filme lirice, introspective, despre crizele psihologice ale clasei de mijloc. Datorită purității intențiilor sale ca regizor și reverenței față de cinemaul clasic, de la era mută până la neorealism, filmele sale ne reamintesc constant aspirațiile generației „Movie Brats“ din anii 1970.



**28.29.** *Magnolia*: Donnie Smith, un ratat, fost campion al unui concurs de cultură generală pentru copii, plănuiește o crimă în timp ce fredonează „Wise Up“.

**Un cinema de artă american?** Stilistic, majoritatea filmelor *indie* au adaptat tehnicile specifice creșterii în complexitate a filmărilor în continuitate, iar mulți cineaști au folosit metoda „camerei libere“ (vezi *Cinematograful de artă: mai lent și mai zgâlțâit*, din Capitolul 25), deseori din considerente de buget. La nivelul formei narative, atât revizuirile genurilor, cât și proiectele mai excentrice au forțat limitele povestirii convenționale. Cu construcția sa din mai multe blocuri narative în ordine necronologică, *Pulp Fiction* a fost unul dintre cele mai influente exemple. Flashbackurile deconcertante, reluările și schimbarea perspectivei pe care au început să le folosească și filmele de studio (și de televiziune prin cablu) au fost modelate parțial de filme *indie* ca *Metamorfoze*, *Englezul/ The Limey* (1999) și *21 de grame*.

Și aici, Jim Jarmusch demonstrase că un buget mic nu stă în calea experimentării. *Mai ciudat decât paradisul* le-a reamintit cineaștilor de resursele cadrului relaxat, static pe care Warhol îl folosise atât de agresiv (vezi *Andy Warhol și cinemaul pop*, din Capitolul 21) și Hou Hsiao-hsien, atât de calm (vezi *Edward Yang și Hou Hsiao-hsien*, din Capitolul 27). *În siguranță/ Safe* (1995), al lui Todd Haynes, urmărește viața chinuită a unei casnice afectate de o boală misterioasă prin cadre ce amintesc de Michelangelo Antonioni (**fig. color 28.13**).

După *Mai ciudat decât paradisul*, Jarmusch s-a jucat cu timpul în moduri imprevizibile. În *În afara legii/ Down by Law* (1986), camera rămâne încuiată într-o celulă cu trei prizonieri foarte diferiți între ei. *Mystery Train* (1989) sincronizează trei fire narative care se desfășoară în Memphis. Încercând parcă să construiască opusul unei narațiuni-rețea, *Noapte pe pământ/ Night on Earth* (1991) urmărește personaje fără nicio legătură între ele, în același moment din timp, în jurul lumii. Felul în care Jarmusch folosește timpii morți, urmând modelele neorealismului și al lui Antonioni, are ceva în comun și cu regizorii germani ai „sensibilului“ (vezi *Herzog, Wenders și cinemaul „sensibilului“*, din Capitolul 25). Jarmusch și-a adus contribuția la crearea filmului „cu oameni care pierd timpul împreună“, o opțiune importantă pentru *indie*-urile atât din țară, cât și din străinătate, după cum se va dovedi.

Mai mult, episodicul *Mai ciudat decât paradisul*, contrar scenariilor cu intrigă complexă ale Hollywoodului, împingea forma narativă într-o direcție mai fracturată, ca șirul de monologuri din *Pierde-vară/ Slacker* (1991), al lui Linklater. Debutul lui Todd Haynes, *Otravă/ Poison* (1991), propune trei povești diferite care fac toate trimitere la SIDA, fiecare într-un stil cinematic sau televizual diferit. *Noi suntem Bob Dylan/ I'm Not There* (2007), al lui Haynes, este un colaj pe mai multe niveluri pornind de la cariera lui Bob Dylan, protagonistul fiind jucat de șase actori care arată complet diferit. *Flirt* (1995), al lui Hal Hartley, a adoptat structura din mai multe blocuri narative pentru a prezenta trei povești distincte, folosind același dialog în fiecare. *În lumina lunii/ Moonlight* (2016, Barry Jenkins) urmărește transformarea unui băiat în bărbat, delimitând trei perioade esențiale pentru definirea identității și orientării sale sexuale.

Atât de comună devenise construcția din mai multe blocuri narative, încât puțini critici au remarcat că în lungmetrajul din 2016, *Paterson*, despre un șofer de autobuz care scrie poezii, Jarmusch reia organizarea pe capitole din *Mai ciudat decât paradisul*, transformând-o în formatul celor șapte zile. Treizeci de ani după ce participase la lansarea erei *indie*, Jarmusch încă reușea să toarne într-o formă captivantă studiul modest al unui grup neobișnuit de personaje.

## *Indie*-urile și industria

Filmul independent american a fost o tendință la scară redusă, care s-a transformat într-o tradiție puternică, influențându-i pe cineaștii din lumea întreagă. Tradiția s-a datorat în mare măsură cineaștilor pasionați, dar nu ar fi reușit să prospere în absența instituțiilor, respectiv a „industriei *indie*“. La început, instituțiile respective au funcționat în paralel cu marile studiouri, dar n-a durat mult și acestea din urmă au intrat și ele în joc.

**Anii 1980: crearea brandului *indie*** Cineaștii în ascensiune au beneficiat de surse noi de finanțare, cum ar fi serialul de televiziune *American Playhouse* al PBS (Public Broadcasting Services). Companiile de cablu specializate din Statele Unite erau în căutare de materiale de nișă, iar companiile europene de teledifuziune, în special ZDF din Germania, erau dornice să achiziționeze filme americane la prețuri mici. În anii de început ai pieței de casete video, pre-vânzarea drepturilor în diferite țări putea acoperi o mare parte din bugetul unui film.

Dintre companiile independente de distribuție care au apărut, două au devenit dominante. New Line Cinema, înființată în 1967, a fost principalul distribuitor al filmelor europene și al filmelor horror cu buget redus. A intrat și în sectorul de producție și s-a extins pentru a include mai multe filme independente din partea superioară a gamei (*Înălțarea la cer/ The Rapture*, 1991; *Dragoste și moarte în Idaho*). Compania și-a înființat divizia Fine Line pentru a se ocupa cu materiale mai experimentale ca *Dincolo de aparențe/ The Unbelievable Truth* (1990) și *Gummo* (1997), în timp ce repurta succese la publicul *mainstream* cu *Țestoasele Ninja/ Teenage Mutant Ninja Turtles* (1990), cu franciza *Coșmar pe Elm Street* și cu comediile cu Jim Carrey.

Celălalt mare distribuitor *indie*, Miramax, a fost înființat în 1979 de frații Bob și Harvey Weinstein. Ca și New Line, inițial s-a concentrat pe importul de filme străine. Remontați de încununarea cu Oscar a lansării americane a *Cinema Paradiso* (1988), frații Weinstein au avut primul lor hit *indie: sex, minciuni și casete video*. Miramax a ținut-o din triumf în triumf cu *Câini sălbatici/ Reservoir Dogs*, *Funcționarii/ Clerks* și *Pulp Fiction*. La începutul anilor 1990, atât New Line, cât și Miramax se numărau deja printre studiourile „mini-mari“, finanțând și producând filme.

La fel ca cinematograful de artă internațional, filmele independente americane se bazau pe festivalurile de film pentru expunere și publicitate. În 1985, Sundance Institute al lui Robert Redford a preluat US Film Festival, l-a mutat în Park City, Utah, și l-a redenumit Sundance Film Festival. La început, programa mai degrabă filme rurale cu temă umanistă („filme *granola*“), însă proiecția filmului *sex, minciuni și casete video* a schimbat drastic imaginea festivalului.

Sundance a atras mii de înscrieri, s-a scris foarte mult despre el în presă și și-a creat propriul canal de televiziune prin cablu. Park City forfotea de agenți și distribuitori de la Hollywood în căutarea următorului hit. În scurt timp, multe comunități din Statele Unite au lansat festivaluri în care se proiectau filme independente. Brandul Sundance a făcut America să adopte filmul *indie*.

La sfârșitul anilor 1980, cinematograful independent a mers în tandem cu Hollywoodul *mainstream*. Se făceau între 200 și 250 de lungmetraje independente pe an, mult mai multe filme decât produceau studiourile. Din cinematografe treceau în sistemul de vizionare pe video la domiciliu și apoi erau difuzate de televiziunile din străinătate. O asociație profesională, Independent Feature Project, publica o revistă, *Filmmaker*, și acorda premii anuale.

Cu acest nivel de sprijin, unele filme rivalizau cu producțiile de la Hollywood. Câți dintre cei care au văzut *Plutonul/ Platoon* (1986), *Dans murdar/ Dirty Dancing* (1987), *Mystic Pizza* (1988), *Joc de culise/ The Player* (1992) și *Părăsind Las Vegas/ Leaving Las Vegas* (1995) și-au dat seama că, prin finanțare și distribuție, acestea erau filme independente? În schimb, alte filme și-au asumat o aură de proscrise. *Pulp Fiction* a fost promovat ca cel mai *cool* dintre filmele *cool*, iar alte titluri s-au bazat tocmai pe aspectul neîngrijit, provocator pentru a vinde.

De exemplu, orgia de împușcături a lui Robert Rodriguez, *El Mariachi* (1993), montat pe VHS, a devenit un exemplu de inventivitate în materie de tehnică de filmare și montaj dinamic. Comedia lui Kevin Smith despre viața de zi cu zi a unor chiulangii, *Funcționarii*, avea granulația unei înregistrări de cameră de supraveghere. *Proiect: Vrăjitoarea* a transformat stilul amatoricesc în care a fost filmat într-o calitate, pretinzând că este un film studențesc neterminat. Promovat într-un mod foarte inteligent pe internet, s-a dovedit un hit spectaculos.

Dacă filme atât de *low-tech* puteau fi lansate în săli de cinema, s-ar putea conchide că filmul independent își atinsese maturitatea. Kevin Smith remarca despre filmul revoluționar al lui Jarmusch: „Te uiți la *Mai ciudat* [*decât paradisul*] și-ți zici: «Aș putea și eu să fac un film»“*. Mii de tineri care vizionau *Funcționarii*, *El Mariachi* și *Proiect: Vrăjitoarea* gândeau exact același lucru. La fel ca „muzica *indie*“, și „filmul *indie*“ sugera ceva periculos și la modă care îi putea atrage pe tinerii cu bani de cheltuit.

**Anii 1990: Marile companii intră în joc** Oricum ai privi-o, piața *indie* a avut și ceva de joc de noroc. Câștigurile extravagante ale filmelor *sex, minciuni și casete video* și *Pulp Fiction* au fost o excepție. În 1995, filmele independente reprezentau doar aproximativ 5% din veniturile din încasările din bilete în Statele Unite. Și totuși studiourile s-au înghesuit să cumpere.

În 1993, corporația Disney a cumpărat Miramax. La scurt timp, New Line a devenit filială a Time Warner. Pentru a genera și promova produse neconvenționale, marile companii și-au creat noi divizii: Fox Searchlight, Sony Pictures Classics, Paramount Vantage și Warner Independent. Pentru că aceste companii pretindeau o identitate *indie* în cadrul studiourilor, li se mai spunea sarcastic și „Dependentele“.

Cum de au îmbrățișat cinemaul independent? În primul rând, deși rare, hiturile *indie*, chiar și cele moderate, erau profitabile. În 1998, *Pi* a adus patru milioane de dolari din închirieri la un buget de 300 000 de dolari. *Proiect: Vrăjitoarea* a costat 35 000 de dolari, a fost vândut mini-distribuitorului Artisan cu un milion de dolari și a obținut mai mult de 241 de milioane de dolari în toată lumea. S-ar putea să fi fost cel mai profitabil film făcut vreodată.

---

* În John Pierson, Spike, Mike, *Slackers & Dykes: A Guided Tour Across a Decade of American Independent Cinema* (New York: Hyperion, 1995), p. 31.

Mai mult, studiourile erau tot timpul în căutare de sânge proaspăt și avangardă culturală. Cumpărând companii independente și înființând divizii specializate, marile companii puteau să adune tineri scriitori, regizori și actori talentați. Mai mulți regizori au fost recrutați pentru proiecte cu bugete mari. După două comedii-drame *indie*, David O. Russell s-a dus la Warners, unde a făcut filmul neconvențional de război *Trei regi/ Three Kings* (1999). Kevin Smith și Robert Rodriguez au fost și ei săltați de companiile mari, cel din urmă reușind chiar un hit *mainstream* cu *Joaca de-a spionii/ Spy Kids* (2000).

Mai mulți regizori *indie* au fost angajați să lucreze la *blockbustere* de acțiune. De la *Suspecți de serviciu*, Bryan Singer a ajuns să regizeze *X-Men* (2000), în timp ce Christopher Nolan a fost angajat să reînvie o franciză de bandă desenată cu *Batman: Începuturi*. Tendința s-a accentuat în anii 2010. Marc Webb a trecut de la *500 de zile cu Summer/ (500) Days of Summer* la relansarea unei francize cu supereroi cu filmul *Uimitorul Om-Păianjen/ The Amazing Spider-Man* (2012). După un film independent frapant, *Între două vieți/ Middle of Nowhere* (2011), Ava DuVernay a continuat cu proiectul prestigios cu buget mediu *Selma* (2014), urmat de *blockbusterul* SF *O buclă în timp/ A Wrinkle in Time* (2018). James Wan a sărit de la filme horror cu buget redus (*Insidious*, 2010) la titluri din francize de forță ca *Furios și iute 7/ Furious 7* (2015) și *Aquaman* (2018).

Două generații de actori au făcut mișcarea înspre *mainstream*. Filmele independente i-au transformat în staruri pe Julianne Moore, Forest Whitaker, Frances McDormand, Andie MacDowell, Scarlett Johansson, Matt Dillon, Philip Seymour Hoffman, Samuel Jackson, Ben Affleck, Matthew McConaughey, Jennifer Lawrence și mulți alți actori. Au existat și scenariști și directori de imagine care au început pe teritoriul *indie* și apoi au ajuns să facă proiecte pentru marile studiouri.

Prin absorbția de filme *indie*, studiourile își diversificau gama de produse. Deși activitatea lor principală erau *blockbusterele* și filmele de completare a planului de producție, își repartizau în general filmele de prestigiu și titlurile mai neobișnuite diviziilor-butic, în speranța că unele vor avea încasări mari. Strategiile narative mai îndrăznețe ale filmelor independente – flashbackuri complexe, narațiuni-rețea, jocul cu perspectivele și universuri paralele – au pătruns în filmele cu crime, comediile romantice și dramele psihologice *mainstream*. Anterior ascensiunii filmului independent, puține studiouri și-ar fi asumat riscul cu *The Truman Show* (1998), *Strălucirea eternă a minții neprihănite*, *Mai mult decât ficțiune/ Stranger than Fiction* (2006) și *Sinecdoca New York/ Synecdoche, New York* (2008). David Fincher a făcut *Se7en* și *Jocul/ The Game* (1997) pentru New Line, dar cel mai curajos film al lui, *Fight Club*, a fost lansat de 20th Century Fox. Dacă marile studiouri au schimbat filmele *indie*, într-o măsură și filmele *indie* le-au schimbat pe ele.

Tot mai multe filme ale „Dependentelor“ câștigau premii ale Academiei Americane de Film, ceea ce îndreptățea studiourile să se bată cu cărămida în piept, și uneori chiar le creștea profitul net. Dar deseori aceste filme erau ridiculizate drept imitații ieftine de filme independente. *Garden State* (2004), *Fiecare se crede normal/ Little Miss Sunshine* (2006) și *Juno* (2007) riscau să fie privite ca filme de studio cu un strop de excentricitate. Și ca o reacție parcă la transformarea cinemaului independent în cinema *mainstream*, în anii 2000 a apărut un curent radical de bricoleri, care au ajuns să fie cunoscuți drept Mumblecore.

Concentrându-se pe tineri de douăzeci și ceva de ani, cu studii superioare, care încearcă să-și dea seama ce să facă cu viețile lor, filmele Mumblecore – majoritatea comedii romantice – constau în conversații lungi, deseori dezlânate, despre dragoste, sex, muncă și incidente cotidiene. Majoritatea erau filmate pe video destul de rapid și, deși aveau scenarii, contau pe actori să improvizeze până la un punct. *Funny Ha Ha* (2002) și *Apreciere mutuală/ Mutual Appreciation* (2005), ale lui Andrew Bujalski, sunt exemple tipice ale modului în care curentul folosea dialogurile lungi. Bujalski filmează în continuitate după modelul hollywoodian clasic și pune accentul pe interpretarea actorilor (**fig. 28.30**).

În general ignorați de Sundance, membrii grupului Mumblecore s-au întâlnit la alte festivaluri, colaborând uneori. Când distribuitorii le-au refuzat filmele, aceștia au fost deschizători de drumuri promovându-se direct pe internet. Au creat site-uri și au postat bloguri video, podcasturi, *trailere* și scurtmetraje pe YouTube. Unele dintre lungmetraje s-au vândut în mii de exemplare pe DVD și au adus venituri de milioane prin serviciile de *streaming*. Pe graficul cererii de filme, Hollywoodul ținta la vârful curbei, în timp ce

**28.30.** Într-un cadru lung, doi prieteni care încep o relație sentimentală se iau timid de mână (*Apreciere mutuală*).

Mumblecore deservea ceea ce a ajuns să se numească „coada lungă", nișele create de Web 2.0 pentru cărțile publicate în regie proprie și trupele *indie*.

**Sfârșitul anilor 2000 și după: televiziunea *indie*?** Mai multe studiouri-butic s-au închis în anii 2000, iar altele nu au mai putut finanța la fel de multe filme, moment în care au venit în ajutor noi surse de finanțare. Creșterea spectaculoasă a averilor din sectorul privat în anii 1990 și 2000 a făcut ca un număr de antreprenori să finanțeze filme cărora le vedeau merite.

Jeff Skoll, unul dintre primii directori ai eBay, a pus bazele Participant Productions pentru a finanța filme liberale precum *Syriana* (2005) și *Un adevăr incomod/ An Inconvenient Truth* (2006). Vulcan Productions, susținută financiar de miliardarul Microsoft și filantropul Paul G. Allen, a finanțat o gamă largă de filme, de la drame politice (*Misiunea: Bin Laden/ Zero Dark Thirty*, 2012; *Detroit*, 2017) până la comedii (*Petrecerea cârnaților/ Sausage Party*, 2016; *Mini-oamenii/ Downsizing*, 2017).

Mark Cuban, un alt miliardar al internetului, a înființat 2929 Pictures, o companie de film care folosea strategia integrării pe verticală. Aceasta a produs filme cu bugete medii și mici, pe care le-a distribuit împreună cu multe altele prin filiala sa Magnolia Pictures. De asemenea, deținea un lanț de cinematografe, circuitul de cinematografe de artă Landmark Theatre. Cuban mai avea în proprietate și canalul de televiziune prin cablu HDNet.

Au continuat să apară alți distribuitori. Independent Film Channel (IFC), un canal de televiziune prin cablu disponibil în mare parte a teritoriului Statelor Unite, a fost unul dintre finanțatorii importanți ai lungmetrajelor independente. În 1999, a început să facă producție și distribuție, demers recompensat cu triumful în zone diferite al peliculei *Nuntă à la grec*. În următoarele două decenii, IFC a lansat un număr mare de filme străine de import, dar și producții americane, multe având premiera la multiplexul deținut de companie în Manhattan. Frații Weinstein, care cedaseră Miramax corporației Disney, au continuat să fie jucători cu greutate pe piața *indie*, datorită flerului pentru filme „momeală pentru Oscaruri" și a loialității lui Quentin Tarantino. Compania A24 a început un program de distribuție ambițios, concentrându-se pe materiale cu buget redus, îndrăznețe (*Ex Machina*, 2015; *Camera verde/ Green Room*, 2016; *Diamante neșlefuite/ Uncut Gems*, 2019).

În ciuda noilor energii, cineaștii se aflau într-o situație precară. Ascensiunea formatului DVD din anii 2000 îi ajutase financiar, la fel cum o făcuse și formatul VHS mai devreme, dar piața discurilor a stagnat. Rețelele de televiziune prin cablu, sub presiunea unui număr masiv de anulări ale abonamentelor, nu mai finanțau la fel de multă diversitate, investind în schimb în seriale originale și show-uri *reality TV*.

Cineaștii *indie* își găsiseră de lucru în mod tradițional în televiziune, iar în anii 2010 inventivitatea „cinemaului *indie*" s-a potrivit perfect cu ceea ce avea să se numească *Peak TV* (perioada de vârf a televiziunii). Având loc pentru 500 de seriale, oportunitățile oferite de televiziune erau enorme. Lungmetrajul Lenei Dunham *Mobilier de mici dimensiuni/ Tiny Furniture* nu a avut încasări importante în săli, în schimb a lansat-o ca producătoare, scenaristă și vedetă a serialului *Fetele/ Girls*, produs de canalul de televiziune prin cablu HBO.

Cineaștii Mumblecore și-au făcut intrarea în televiziune foarte firesc – frații Duplass au oferit celor de la HBO serialul *Sub același acoperiș/ Togetherness*, iar Joe Swanberg celor de la Netflix, serialul *Easy*. Spike Lee și-a relansat lungmetrajul de debut *Nola Darling* sub forma unui serial pentru *streaming*, dovedind că sensibilitatea *indie* a anilor 1980 se potrivea cu publicul de nișă al perioadei *Peak TV*.

Companiile de *streaming* au început să finanțeze și lungmetraje, o parte dintre ele rulând și în cinematografe (vezi Capitolul 30). La fel cum companiile de cablu și distribuitorii video susținuseră filmele *indie* ale anilor 1980 și 1990, acum Netflix, Amazon și alte servicii pe bază de abonament încercau să-și umple bibliotecile online.

Genul filmului horror, element fix al meniului *indie*, le-a oferit cineaștilor debutanți o cale de acces la multiplexuri. Tacticile narațiunii cinematografului de artă se îmbină cu elemente oculte în *Vrăjitoarea/ The Witch* (Robert Eggers, 2015) și *Moștenire diabolică/ Hereditary* (Ari Aster, 2018). *Fugi!/ Get Out* (2017), al lui Jordan Peele, se folosește de modelul poveștii cu omul de știință nebun pentru a expune ideologia supremației albilor în rândul elitei liberale. Prin reșaparea convențiilor genului horror, Peele a creat un film de suspans care a câștigat suma uimitoare de 255 de milioane de dolari, cu un buget de 4,5 milioane. Următorul său proiect horror, *Noi/ Us* (2019, **fig. 28.31**), a obținut o sumă comparabilă. Filmele lui Peele au fost finanțate de Blumhouse Productions, care crease și francizele *Activitate paranormală*, *Insidious* și *Epurare/ Purge*. Blumhouse s-a remarcat ca brandul de frunte al titlurilor provocatoare de gen, cu buget mic (*Split*, 2017; *Omul invizibil/ The Invisible Man*, 2020; *Vânătoarea de oameni/ The Hunt*, 2020).

Filmele *indie* au atras atenția la festivalurile din străinătate, iar în perioada premiilor au adunat mai mulți lauri decât multe premiere ale marilor companii. În 2016 *La La Land*, produs de Lionsgate, i-a adus lui Damien Chazelle Oscarul pentru cel mai bun regizor, în timp ce *În lumina lunii* produs de A24 și filmat cu un buget minuscul a câștigat premiul pentru cel mai bun film. Nici măcar în dificilii ani 2010, filmul independent proiectat în cinema nu a murit.

Industria americană de film a ajuns să depindă de noile media care au apărut în anii 1980. În 2007, formatul video sub toate declinările lui – DVD, teledifuziune și televiziune prin cablu – le-a adus marilor companii venituri de peste 38 de miliarde de dolari la nivel mondial, de nouă ori mai mult decât câștigaseră din încasările din bilete. Marile companii au furnizat conținut cinematografic, dar și-au extins și investiția în sisteme de distribuție, cumpărând rețele de televiziune și canale de televiziune prin cablu.

**28.31.** În vacanță, o familie afro-americană este urmărită de personaje care seamănă cu ei într-un mod sinistru (*Noi*).

Filmele pe ecran mare nu erau cea mai importantă sursă de venituri, dar rămâneau ingrediente esențiale ale mixului media. Premiera în cinematografe funcționa ca reclamă pentru difuzările prin cablu și *streaming*. Din filme se nășteau seriale de televiziune, jocuri video, benzi desenate și continuări lansate direct pe video. Presa urmărea filmele cu cele mai mari încasări de parcă ar fi fost echipe sportive, iar ceremonia Premiilor Academiei era în continuare un ritual instituțional. Festivalurile de film se bazau pe starurile de la Hollywood pentru articolele din presă. Revistele adresate fanilor, televiziunile de știri prezentate ca divertisment, site-uri web și bloggeri alimentau pofta insațiabilă de bârfă și comentarii ale inițiaților. Cinematograful independent, aflat într-un dialog constant cu tot ceea ce făcea cinematograful *mainstream*, își păstra o vizibilitate mult prea mare raportat la forța sa financiară.

În 2020, acest sistem părea deja destul de stabil și se ajusta la provocările continue ale globalizării și tehnologiei digitale (vezi Capitolele 29 și 30). Iar din cele 42,5 miliarde de dolari reprezentând încasările de *box-office* la nivel mondial, Hollywoodul își reclama o parte importantă.

Izbucnirea epidemiei de coronavirus amenința însă să schimbe Hollywoodul mai drastic decât orice alt eveniment de la Al Doilea Război Mondial încoace. Doi reporteri afirmau: „Este calamitatea economică cea mai mare din câte au lovit vreodată Hollywoodul, Broadway-ul și alte centre de producție ale industriei de divertisment, dezastrul lăsat în urmă de catastrofe recente precum 11 septembrie și Marea Criză pălind prin comparație”[*].

Producția de film s-a oprit, tehnicienii și specialiștii fiind cel mai grav afectați. Peste 90% dintre membrii principalului sindicat profesional au devenit șomeri. Nu se știa când se va putea relua producția, dar în orice caz, avea să presupună protocoale sanitare. Măsurile de siguranță sanitară, testarea și alte proceduri urmau să adauge în jur de 20% la bugetul unui film.

Și distribuția a fost afectată. La nivel internațional, pandemia a închis piețele străine cruciale pentru exporturile americane. Pierderea celor 60 000 de ecrane din China a fost o lovitură deosebit de puternică. În America, filmele care au avut premiera în timpul pandemiei, dar și unele titluri pentru întreaga familie încă nelansate au fost mutate pe platformele digitale.

---

[*] Brent Lang și Gene Maddaus, „Breaking Point”, *Variety*, 29 aprilie 2020, p. 28.

Proprietarii de cinematografe au fost scandalizați de încălcarea perioadei de 90 de zile menită să îi protejeze. Această tactică le-a adus uneori venituri frumoase studiourilor, dar nu e clar dacă lansarea majorității filmelor pe *streaming* ar genera câștiguri comparabile cu încasările de *box-office*.

Spectatorii americani care mergeau la cinema au văzut cel mai bine impactul asupra sectorului de exploatare din Statele Unite. Aproape toate cele 40 000 de ecrane din America, din 6 000 de clădiri, au fost închise și au rămas așa luni întregi. Majoritatea celor 125 000 de plasatori și concesionari de standuri comerciale au rămas fără locuri de muncă. Odată întreruptă producția, nu se putea ști cu siguranță când se va relua fluxul de filme. 2020 se contura ca un „an pierdut“ pentru exploatanți. În general, criza a scos la iveală punctele slabe ale mastodontului Hollywood. Apăruseră deja mai multe fisuri: pirateria tot mai răspândită, prăbușirea pieței de DVD-uri și concurența din partea *social media*, jocurilor video și YouTube. Acum devenise însă clar că o afacere axată pe sinergie și *blockbustere* putea fi afectată la o scară pe care nu și-o imaginase nimeni.

Un conglomerat media poate să dețină o companie de cablu, însă cetățenii strâmtorați financiar pot și ei decide să se lipsească de abonament. Un parc tematic își pierde valoarea când clienții sunt carantinați. Până și gigantul Disney s-a aflat în pericol (vezi *Universul Disney se extinde*, din acest capitol). Peste o treime din veniturile totale ale Disney provenea din stațiunile turistice, parcurile tematice și din croaziere. Pandemia a obligat compania să suspende contractele a 100 000 de angajați, aproape jumătate din forța sa totală de muncă. Astfel au economisit jumătate de miliard de dolari pe lună, dar ce putea garanta reluarea în siguranță a acestor activități economice de tip față în față, într-o lume post-pandemică?

Disney și omologii săi s-au confruntat, la rândul lor, cu probleme financiare. Înainte de criză, achiziția AT&T a însemnat pentru Time Warner contractarea unei datorii de peste 170 de miliarde de dolari. Comcast avea de plătit o datorie de 112 miliarde de dolari, iar Disney, jumătate pe atât. În plus, American Multi Cinemas (AMC), cel mai mare lanț din lume, încerca să obțină împrumuturi noi în valoare de 500 de milioane. Pandemia a scos în evidență riscurile inerente cascadei de fuziuni și achiziții.

Multiplexurile se dovedeau a fi atât un dar, cât și un blestem. Lansările în cinema fuseseră multă vreme motorul piețelor auxiliare. La fel de importantă fusese și simpla viteză cu care se scoteau titluri noi. Săptămână de săptămână, multiplexurile absorbeau materiale din eșalonul doi, filme de gen sau cu temă religioasă, filme *indie*, filme pentru copii, reluări ale filmelor favorite ale fanilor și evenimente speciale, de exemplu, spectacole de operă și comedie *stand-up*. Deși nu erau mulți participanți, acest ritm ținea multiplexurile deschise, pregătite pentru următorul *blockbuster*.

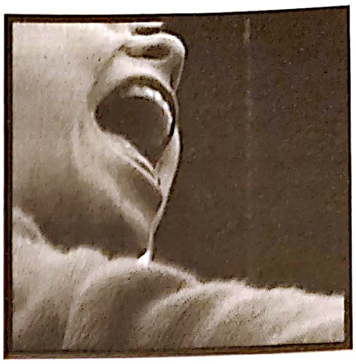
Și totuși, America avea prea multe ecrane în comparație cu cererea; săptămânal, un multiplex obișnuit nu funcționa, în medie, decât la jumătate din capacitate. Criza a blocat programul de lansări, dezvăluind pe ce temelii șubrede se sprijinea întreaga afacere cu cinematografe. Susținută de forța de muncă prost plătită a adolescenților, bilete tot mai scumpe și standuri comerciale concesionate la prețuri foarte mari, aceasta avea deja probleme de dinainte.

Răspândirea infecției i-a învățat pe spectatori să se bazeze pe *streaming*. Potrivit unui sondaj din mai 2020, aproape 70% dintre respondenți au declarat că în viitorul apropiat mai degrabă ar plăti ca să vadă online filme în premieră, în timp ce numai 13% au spus că ar ieși din casă. Mai mult de jumătate au spus că orice eveniment public „îi va speria multă vreme de-acum înainte“*. Observatorii din industrie au sugerat că cineaștii ar putea fi nevoiți să lupte din greu pentru a readuce publicul în multiplexuri.

Efectele epidemiei de coronavirus se arătau dure și de lungă durată. Cum avea să fie afectată industria cinematografică americană nu se putea prevedea cu exactitate. Cert e că cinemaul american, cu poziția sa centrală în cultura populară și legăturile strânse cu o economie mai mare a divertismentului, nu avea să mai fie niciodată la fel.

---

* Adam B. Vary, „Study Shows 70% of Consumers Would Rather Watch New Movies At Home“, *Variety*, 20 mai 2020, disponibil la: https://variety.com/2020/film/news/new-movies-better-at-home-than-in-theaters-performance-research-1234611208/.



## CAPITOLUL 29

# CĂTRE O CULTURĂ CINEMATOGRAFICĂ GLOBALĂ

Un turist care ajungea la Paris sau Tokio în 1970 n-ar fi reperat decât puține semne ale culturii americane – poate doar Coca-Cola și câteva automobile Ford. La fel, mașinile japoneze, berea belgiană și poșetele italiene arareori puteau fi văzute în Statele Unite. Dar în ultimele decenii ale secolului XX, culturile naționale au fost transformate de globalizare, de rețelele de influență care s-au extins, creând legături tot mai strânse între țările din lumea întreagă și cetățenii lor.

Manifestarea cea mai vizibilă a acestei tendințe a fost importanța pe care au câștigat-o corporațiile multinaționale, de la Exxon la IBM, la Toyota și Benetton. Acestea au creat filiale regionale, au cumpărat firme mai mici și au format *joint-venture*-uri cu alte multinaționale. Până în anii 1980, nu prea se practicau achiziții și fuziuni dincolo de granițele țării, însă valuri succesive de dereglementări au încurajat apariția companiilor transnaționale în domeniile bancar, al industriei auto, al tehnologiei informației și telecomunicațiilor. În multe cazuri, crearea de proprietate intelectuală – branduri, logouri și „conținut" – a devenit mai importantă decât fabricarea produselor, care putea să aibă loc oriunde. Încălțămintea Nike are un nume grecesc, este proiectată în Oregon și asamblată din părți componente fabricate în toată Asia. Dar peste tot în lume, firma e cunoscută doar ca semnul „V" trasat dintr-o singură mișcare și sloganul extrem de ambițios: „Just Do It" („Fă-o și gata").

Globalizarea s-a manifestat și în alte moduri. Odată cu dereglementarea piețelor financiare ale lumii la sfârșitul anilor 1980, acestea au început să joace un rol esențial în economiile naționale. Sistemele computerizate puteau urmări instantaneu fluctuațiile prețurilor, valutelor și furnizării de bunuri. Mobilitatea oamenilor a crescut datorită migrației și turismului. Toate aceste schimbări au creat noi agenții de reglementare la nivel mondial, de exemplu, Banca Mondială, dar și organizații transnaționale cu scop social, precum Greenpeace și Doctors without Borders (Medici fără frontiere). Internetul a contribuit la intensificarea globalizării, mișcările politice și instituțiile sociale putând beneficia de pe urma rapidității schimbului de informații.

Vestul, împreună cu alte câteva țări din regiunea Asia-Pacific, s-a aflat în fruntea globalizării, anunțând zorii unei noi epoci a capitalismului liberalizat și a democrației universale. Efectele acestei globalizări au variat însă. Pe de-o parte, le-a permis corporațiilor să își mute producția în țări cu salarii mici, pe de alta, când nivelul de trai a crescut în aceste țări, le-a permis să se retragă și să pornească în căutarea altor piețe cu forță de muncă mai ieftină – „cursa către standardele cele mai de jos". Fluiditatea pieței globale a produs deseori rupturi în viața unor comunități, în timp ce măsurile impuse de Fondul Monetar Internațional (FMI) au accentuat dependența țărilor mai sărace, de obicei din Africa sau America de Sud, de cele mai bogate.

Discrepanța dintre bogați și săraci s-a accentuat: în 1996 suma veniturilor celor mai bogați 400 de oameni din lume depășea veniturile totale ale celor mai sărace 45 de procente din populația lumii. Atacul terorist al islamiștilor fundamentaliști asupra World Trade Center din New York din septembrie 2001 a fost uneori interpretat ca un asalt simbolic asupra rolului Americii în cadrul globalizării. Evenimentele de pe 11 septembrie au declanșat dezbateri între specialiștii în politici publice privind posibilitatea ca democrația, capitalismul și alte elemente ale modernizării să nu fie neapărat benefice pentru culturile tradiționale. Riscurile globalizării s-au văzut și mai clar în contextul pandemiei de coronavirus din 2020. Călătoriile cu avionul și comerțul internațional au răspândit infecția peste tot în lume, ajungându-se la peste patru milioane de îmbolnăviri și mai bine de un sfert de milion de decese în primăvara lui 2020.

Globalizarea nu era ceva nou, cel mai recent episod avusese loc între 1850 și 1920, când națiuni și popoare întregi fuseseră încorporate în imperiile unor țări europene. Răspândirea internațională a cinematografului a fost doar un semn al acestui proces (vezi Capitolele 1 și 2). Cu abilitatea lor de a pătrunde în orice societate, filmele au devenit primele dintre mass-media globalizate. După Al Doilea Război Mondial și, mai ales, începând cu anii 1960, globalizarea s-a accelerat, bazându-se mai puțin pe cuceririle coloniale, cât pe legăturile sociale și economice. Cultura populară s-a răspândit și ea prin intermediul noilor tehnologii. Televiziunea (care a devenit globală în anii 1970–1980), sateliții de comunicații (anii 1970), casetele audio (anii 1970), compact discurile sau CD-urile (anii 1980), casetele video (anii 1980) și media digitale (anii 1990) au dus divertismentul în toate colțurile lumii. Începând cu anii 1980, cinematograful a devenit mai accesibil publicului decât oricând în istoria sa.

Efectele globalizării asupra filmului pot fi examinate din mai multe unghiuri. Cel mai evident a fost rolul Hollywoodului, care a creat un cinema global. În contrapondere, eforturile regionale au constituit o reacție la puterea internațională a Hollywoodului. În același timp, cineaștii aflați în exil au creat un cinema „diasporean", care făcea legătura între țara nouă și cea de origine. Toate aceste tendințe s-au manifestat la festivalurile de film, care au început să funcționeze ca o rețea de distribuție în paralel cu cea a companiilor mari de film. Pirateria, facilitată de formatele video și de internet, a transportat și ea filmele în jurul lumii. La toate acestea s-au adăugat și noile comunități de fani, globale și energice.

## HOLLYWORLD?

De la început, studiourile americane au creat o cultură populară gustată de oameni din societăți diverse. În anii 1990–2000, veritabila omniprezență a cinematografului american a devenit și mai evidentă. Filmele celor șapte mari distribuitori – Warner Bros., Universal, Paramount, Columbia, 20th Century Fox, MGM/UA și Disney (Buena Vista) – ajungeau în aproape toate țările globului. În anii 1980, peste jumătate din veniturile din proiecția în cinematografe intrau în vistieriile marilor distribuitori din străinătate. În 2019 se ajunsese la 70%.

**Hollywood are nevoie de lume** Hollywoodul contemporan s-a globalizat parțial prin fuziunea cu corporații străine. După cum am văzut (în *Căutarea sinergiei* din Capitolul 28), firma australiană News Corporation a achiziționat 20th Century Fox, iar Sony din Japonia a cumpărat Columbia. Universal a fost absorbită de firma japoneză de electronice Matshushita, apoi de firma canadiană Seagram's, iar mai târziu de francezii de la Vivendi. Aceste achiziții s-au înscris într-o tendință generală. Pe tot parcursul anilor 1990, firmele din afara Statelor Unite au cheltuit sute de miliarde de dolari pentru a cumpăra companii americane.

Mai mult, toate companiile mari de film americane au beneficiat în mod regulat de finanțare din surse străine, de la companii importante, cum ar fi concernul francez de televiziune Canal Plus, până la cercuri de investiții constituite cu scopul de a face afaceri speculative cu filme. Ca aripi ale conglomeratelor multinaționale, studiourile au atras investiții internaționale de mare calibru. În 2000, 98% din fondurile pentru cinematografie rezultate din scutirile de taxe oferite de guvernul german contribuiau la finanțarea filmelor de la Hollywood, iar în jur de o cincime dintre filmele de studio se bazau pe ele.

Între timp, publicul național al Hollywoodului își atingea limita. (Creșterea veniturilor din încasările caselor de bilete s-a datorat în primul rând majorării prețului biletului.) Asta a însemnat că dezvoltarea industriei cinematografice se baza de-acum pe piețele străine. În 1990, țările din fostul bloc sovietic au început să extindă exploatarea, iar în anii 2000, China a crescut gradul de deschidere față de importurile americane. Producătorii au reacționat integrând elemente care să atragă publicul din străinătate – au distribuit vedete locale, au filmat în locații reale și au născocit povești precum *Kung Fu Panda* (2008) care să rezoneze la nivel regional.

În aceeași perioadă, multe țări și-au creat studiouri de producție moderne și au oferit reduceri și forță de muncă ieftină producțiilor de la Hollywood. Complexelor de studiouri din Rusia, China, Canada și Anglia li s-au adăugat cele din Polonia, Ungaria, Republica Dominicană și din multe alte locuri, toate concurând pentru banii americani într-o versiune cinematografică a „cursei către standardele cele mai de jos“ de la nivelul producției industriale globale.

Începând cu anii 1970, mai bine de jumătate din încasările din bilete pentru filmele americane au provenit din Europa de Vest și America de Sud. În anii 1990, Hollywoodul cucerise deja bucăți importante de piață în Hong Kong, Coreea de Sud și Taiwan. Întâi Japonia, apoi China au furnizat marilor companii americane cel mai numeros public național din străinătate. Deși producea numai o mică parte a lungmetrajelor la nivel mondial, Hollywoodul aduna în jur de 75% din veniturile din proiecția în cinematografe a filmelor și chiar mai mult din închirierea și achiziționarea acestora în formate video.

## Conglomeratele media

Cum a reușit cinematograful de la Hollywood să-și consolideze dominația asupra culturii globale? Multe industrii cinematografice din Europa și Asia au intrat în declin în anii 1970–1980, de multe ori din cauza concurenței din partea televiziunii și a altor activități de petrecere a timpului liber. Filmele hollywoodiene, în special „mega-filmele“, beneficiau de pe urma slabei producții locale. Mai mult, firmele americane se feriseră de piețele cu prețuri foarte mici ale biletelor din cauză că nu își puteau recupera investiția. Dar pe măsură ce se dezvolta clasa de mijloc din Asia, Rusia și din alte părți ale lumii, companiile americane au intrat și pe aceste piețe.

O armă importantă a fost asociația profesională de la Hollywood, Asociația Cineaștilor din America (Motion Picture Association of America – MPAA). Cu sedii în șaizeci de țări, angajații săi promovau filmele și făceau lobby pe lângă politicienii locali pentru susținere. MPAA a ajutat marile companii de film americane să lanseze coproducții în America Latină, creând hituri regionale și globale precum *Și mama ta la fel!/ Y tu mamá también* (2001) și atrăgând noi regizori către industria hollywoodiană (vezi *America de Sud și Mexic: reforme întrerupte și parteneriate cu Hollywood*, din Capitolul 26). Unele țări europene, în frunte cu Franța, au lansat inițiative comerciale prin care să mai reducă din influența MPAA, dar cu prea puține rezultate. Statele și agențiile Uniunii Europene continuau să subvenționeze producțiile locale de film, în timp ce publicul se îndrepta spre cele americane.

Studiourile americane au beneficiat și de pe urma puterii multinaționalelor din care făceau acum parte. Conglomeratele de divertisment care achiziționaseră majoritatea firmelor de la Hollywood în anii 1980 și 1990 se aflau în top zece al celor mai mari companii media din lume. În 2001, suma veniturilor celor șase giganți ajungea la 130 de miliarde de dolari. Fiecare conglomerat, cu acces la finanțare și public internaționale, putea activa la nivel mondial. Viacom, societatea-mamă a Paramount, deținea MTV, care emitea în opt limbi în toată lumea, iar aceeași societate avea peste 2 600 de filme și seriale pe an programate la televiziuni internaționale. Viacom mai deținea și lanțul de magazine de închirieri de casete video Blockbuster. La fel, News Corporation deținea nu numai 20th Century Fox, ci și ziare, edituri și drepturile pentru difuzarea unora dintre cele mai importante evenimente sportive, de exemplu, partidele de fotbal american din NFL și meciurile de fotbal ale Manchester United. Publicul însumat al firmelor de televiziune deținute de News Corporation, în special *outleturile*-satelit BskyB și Asian Star TV, se ridica la trei sferturi din populația globului.

Deținând *outleturi* media în multe țări, un conglomerat obține acces la piețe noi, concurând cu companii naționale mai mici. Conglomeratul poate profita și de avantajele economiilor de scară. Scopul urmărit de imperiul media modern, dependent de „furnizorii de conținut“, este sinergia (vezi *Căutarea sinergiei*, din Capitolul 28) între roman, film, joc video sau serial de televiziune și alte departamente, de exemplu, companii de discuri.

Imperiul Disney a preluat conducerea activităților la nivel global ale Hollywoodului. Filmele de animație erau concepute pentru piața globală, iar produsele asociate lor au devenit ubicue. S-au construit parcuri Disney în Japonia, Franța și China și s-au înființat magazine Disney în capitalele din Europa și Asia. Disney a cunoscut o evoluție înfloritoare datorită hiturilor devenite brand, produse de Pixar, Marvel, Lucasfilm, dar și de propria unitate de animație (vezi *Universul Disney se extinde*, din Capitolul 28). În 2019, compania a finalizat achiziția celei mai mari părți a proprietăților 20th Century Fox, inclusiv canale de cablu și de satelit importante din Europa, India și Asia de Est. Încasările din biletele la producțiile Disney proiectate în săli în anul 2019 s-au ridicat la 13 miliarde de dolari. *Răzbunătorii: Sfârșitul jocului/ Avengers: Endgame* a adus companiei Disney 850 de milioane de dolari în Statele Unite, dar aproape două miliarde pe alte piețe.

## Cooperare și cooptare

De la compania Disney a învățat Hollywoodul să țină tot timpul cont de piețele din restul lumii. Studiourile au importat regizori – de exemplu, pe John Woo din Hong Kong, pe Roland Emmerich din Germania, pe Alfonso Cuarón din Mexic și pe Timur Bekmambetov din Rusia –, care se presupunea că știu să farmece publicul străin. Vedetele au fost nevoite să facă tururi mondiale pentru a-și promova filmele. Dar cel mai mult și mai mult, producătorii încercau să facă un „film global“. *Batman* (1989), *Regele leu/ The Lion King* (1994), *Ziua independenței/ Independence Day* (1996), *Bărbații în negru/ Men in Black* (1997), *Titanic* (1997), *Stăpânul inelelor/ The Lord of the Rings* (2001–2003), franciza *Pirații din Caraibe/ Pirates of the Caribbean* (2003–prezent), *Cavalerul negru/ The Dark Knight* (2008), *Omul de oțel/ Iron Man* (2008) și mai târziu aventurile supereroilor Marvel – toate au fost mega-evenimente care își propuneau să atragă până la ultimul spectator, de pretutindeni. *Jurassic Park* (1993) a fost unul dintre primele modele de film global (vezi chenarul Jurassic Park, *film global*, din acest capitol).

Strategia de *blockbuster* a fost încununată de succes, atrăgând un public mondial. În anii 2000 și 2010, filmele cu cele mai mari încasări la nivel mondial obțineau între 50% și 70% din venituri în afara Americii de Nord. Încasările din biletele vândute în străinătate ale francizei *Harry Potter* în mod normal erau de trei ori mai mari decât veniturile obținute din vânzarea biletelor în țară. Filme care se dovedeau un fiasco pe plan național puteau repurta succese spectaculoase în străinătate. *Warcraft. Începutul/ Warcraft* (2016) a produs sub 50 de milioane de dolari în țară, dar 388 de milioane de dolari în afara ei.

Ca urmare, Hollywoodul a început să-și bazeze marile proiecte pe bestsellere cunoscute în alte țări, cum ar fi seria *Harry Potter*, dar și pe oferte testate deja, precum francizele *Transformers* și *Pirații din Caraibe*. Starurile erau de multe ori mai populare în străinătate decât în țară, Tom Cruise și Sylvester Stallone fiind două nume pe care se putea conta pentru a atrage spectatorii internaționali. Dar înainte de orice, studiourile au adoptat modelul francizei (vezi *Febra francizei*, din Capitolul 28). Părțile unei serii pot consolida un public internațional de-a lungul multor ani, așa cum a dovedit franciza *Pirații din Caraibe* (2003–prezent).

Pentru a maximiza publicul global și a submina pirateria, studiourile au început să practice tot mai mult premierele sincronizate, asigurându-se că filmele sunt proiectate și pe ecranele din străinătate în același timp. *Omul-păianjen 3/ Spider-Man 3* (2007) a fost primul film lansat simultan pe aproape 17 000 de ecrane de pe tot globul, producând 230 de milioane de dolari în șase zile. Zece ani mai târziu, *Furios și iute 8/ The Fate of the Furious*, a opta parte a unei francize uriașe, a avut premiera în 65 de teritorii în același weekend, adunând o sumă record de 534 de milioane de dolari. Numai 20% din total a provenit din America de Nord.

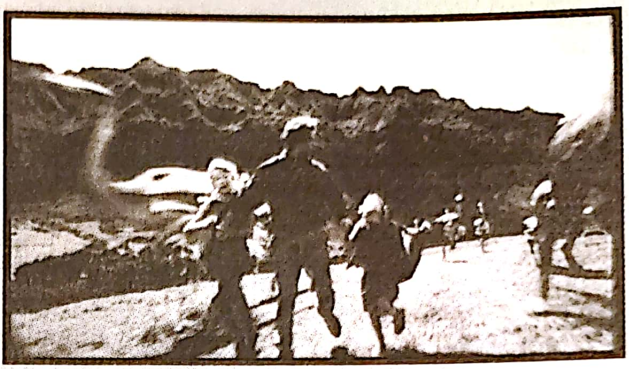
Nu doar filmele de extracție americană au permis Hollywoodului să pătrundă în alte țări. Timp de zeci de ani, marile companii americane au investit în producția de film în străinătate, proces care a început să se intensifice în anii 1980. Studiourile au băgat bani în televiziunile prin cablu și satelit, în lanțuri de

## *JURASSIC PARK*, FILM GLOBAL

*Jurassic Park* a fost un succes financiar fără precedent. A obținut venituri brute din bilete de 913 milioane de dolari la nivel mondial și alte milioane din drepturi de difuzare la televiziuni prin cablu, teledifuziune și vizionare pe video la domiciliu. Vânzările din produse asociate filmului au trecut de un miliard. Până când a fost depășit de *Titanic* (1997), *Jurassic Park* a definit dimensiunea maximă pe care o putea atinge piața unui film.

Spre deosebire de *blockbusterele* care i-au precedat, *Jurassic Park* a fost conceput în mai mare măsură ca hit global. Amblin Entertainment, condusă de Steven Spielberg, a pus la punct o strategie minuțioasă împreună cu divizia de distribuție internațională a Universal. Au creat de la bun început un brand al filmului sub forma siluetei roșu-galben-negru a unui dinozaur, care urma să fie asociată instantaneu cu filmul peste tot în lume. Agenții de publicitate au trâmbițat progresele tehnologice care făcuseră posibilă realizarea viețăților generate pe calculator (**fig. 29.1**). În schimb, aproape pe toată durata campaniei, Spielberg nu a dezvăluit imagini cu dinozaurii. Cu luni înaintea premierei, cinematografele proiectau *trailere* care nu arătau decât bucăți evocatoare ale poveștii din fundal. Într-un sfârșit, Spielberg a făcut publică o singură imagine cu un tiranozaur aplecat deasupra unui jeep. Cine voia să vadă mai mulți monștri trebuia să plătească.

La nivel internațional, filmul a fost lansat destul de repede. În Statele Unite și Brazilia a avut premiera în iunie 1993, în cea mai mare parte a Americii Latine și a Asiei, în iulie și august, iar în Europa, în septembrie și octombrie. Programându-l astfel, s-au asigurat că presa internațională va scrie despre *Jurassic Park* toată vara și toată toamna. Franța, țara care protesta cel mai vocal împotriva imperialismului hollywoodian, a fost una dintre ultimele țări în care s-a difuzat filmul; în mod ironic, valoarea brută a încasărilor din săptămâna premierei a fost și cea mai mare în afara Statelor Unite. După ce își trăise viața în majoritatea țărilor, a avut premiera în India și Pakistan, devenind filmul occidental cu cele mai mari încasări în ambele țări.



**29.1.** Blurare realistă a dinozaurilor generați pe calculator care cutreieră *Jurassic Park*.

Temându-se că nu a valorificat toate ocaziile cu *E.T.* (1982), Spielberg a coordonat cu mare grijă toate produsele *Jurassic Park* vândute la pachet. Multinaționale precum McDonald's, Coca-Cola, Shell Oil și Marks & Spencer au intrat în joc. Amblin și Universal au organizat câte o echipă însărcinată cu comercializarea în fiecare regiune, patentând sute de produse, de la ghiozdane până la biscuiți în formă de dinozaur. Bazându-se pe fascinația copiilor față de dinozauri, echipele de marketing au sincronizat lansarea cu expoziții în muzee și documentare de televiziune dedicate subiectului.

Universal a negociat dur cu exploatanții, cerând procente neobișnuit de mari din vânzarea biletelor. Dar presiunea a dat roade. *Jurassic Park* a extins piețele accesibile cinematografiei americane. A ajutat la spargerea dominației filmelor produse în Hong Kong asupra Asiei de Est și a dovedit că există un public indian considerabil pentru filmele hollywoodiene subtitrate în hindi. Fiind primul film mare care a intrat pe piețele emergente ale Europei de Est, i-a învățat pe exploatanții din aceste țări tehnici occidentale de marketing, de exemplu, să bombardeze publicul cu spoturi de televiziune, cărți de benzi desenate și suvenire.

Au existat critici care s-au întrebat dacă nu cumva Spielberg a râs pe seama tuturor. Folosind marca distinctivă a filmului ca logo al parcului din poveste, să fi sugerat că între lumea din film și lumea noastră nu e mare diferență? Să fi fost chiar noi fraierii pe care avocatul din film speră să-i atragă în parc? Să fi fost filmul doar ultimul produs comercializat din lanț?

---

cinematografe și parcuri tematice. Din cauza anvergurii rețelei de distribuție a acestora, multe filme locale au fost promovate de companii de la Hollywood. În Japonia, animațiile create local de Studio Ghibli au fost distribuite de Disney, în timp ce Sony distribuia în mod profitabil *Sirena/ Mei ren yu* (2016) în afara

Chinei. Studiourile americane au îndesit și coproducțiile pe care le realizau împreună cu firme din străinătate.

Unul dintre avantajele globalizării a fost că anumite activități erau mai puțin strict reglementate în afara Statelor Unite. Chiar și după ce integrarea verticală fusese scoasă în afara legii acasă, studiourile au continuat să dețină săli de cinema străine și companii locale de distribuție. Rezervarea în bloc (*block-booking*) și licitația în orb (*blind-bidding*), interzise în SUA, erau la ordinea zilei pe piețele străine. Astfel de practici aveau un efect și mai năucitor când erau susținute de imperii media multinaționale.

Începând cu anii 1990 și până la finalul anilor 2010, companiile mari de film americane au dominat aproape toate piețele naționale. Gestul MPAA de a-și scurta numele în MPA (Motion Picture Association) în 2019 a părut pur și simplu o confirmare a rolului central jucat de Hollywood la nivel global. Un titlul din *Variety* rezuma tendința: „Earth to Hollywood: You Win“ („Pământul către Hollywood: ai câștigat“*).

## Multiplexuri pentru întreaga planetă

La începutul anilor 1990, în Statele Unite exista în jur de un ecran la 10 000 de persoane. Majoritatea țărilor din Europa de Vest aveau un număr mai mic de ecrane pe cap de locuitor, iar Japonia cea dens populată nu avea decât unul la 60 000 de persoane. Marile companii de film au ajuns la concluzia că majoritatea regiunilor prezentau un „deficit de ecrane“, ceea ce însemna că piața respectivă rămânea nevalorificată. Studiourile și producătorii independenți americani produceau filme la foc continuu, dar majoritatea țărilor aveau prea puține locuri în care să le proiecteze.

Multiplexul (vezi *Multiplexuri și megaplexuri: noua față a exploatării de filme*, din Capitolul 28) a părut soluția firească. Cinematografele cu ecrane multiple duseseră la creșterea numărului de spectatori în America de Nord, consolidând obiceiul de a merge la cinema, deci de ce nu ar fi sporit cererea și pe alte piețe? Economiile de scară se aplicau și în străinătate, iar odată cu înmulțirea ecranelor disponibile, se puteau lansa mai multe filme hollywoodiene. Dacă noile cinematografe erau mai luxoase decât vechile săli de cinema, prețul biletelor putea fi împins în sus. Iar dacă marile companii americane dețineau multiplexuri, puteau monitoriza încasările din bilete mai bine și controla accesul la còpii, limitând astfel pirateria.

Ideea era prea tentantă, cu atât mai mult cu cât exploatanții europeni începuseră deja să-și construiască propriile multiplexuri. În 1988, la periferia Bruxellesului s-a deschis Kinepolis, cu 24 de ecrane, un cinema IMAX și 7 400 de locuri – la momentul respectiv, cel mai mare complex de săli de cinema din lume. Firma Kinepolis a fost înființată pentru a construi cineplexuri în Belgia, Franța, Spania, Elveția și Olanda. În anii 1990, firma germană CinemaxX și alți exploatanți i-au urmat exemplul. La scurt timp, companiile americane lansau multiplexuri în Marea Britanie, Germania, Portugalia, Danemarca și Olanda. Pentru că firmele europene de exploatare erau bine înrădăcinate, companiile americane încheiau parteneriate cu lanțuri regionale. Deja în 2000, Europa se împânzise de multiplexuri.

Acum Hollywoodul exporta nu numai filme americane, ci și experiența americană a mersului la cinema. Gustările erau adaptate la preferințele locale, însă popcornul, înainte ceva specific american, s-a dovedit surprinzător de popular. Unele cineplexuri chiar au depășit standardul american, oferind săli VIP cu șampanie, mâncare caldă și servire cu chelneri. Filmul pe ecran de format foarte mare s-a dovedit în mod deosebit popular. În 2016, IMAX deținea aproape 1 100 de ecrane peste tot în lume.

În general, multiplexurile au avut ca efect creșterea numărului de spectatori. La începutul anilor 1990, după zece ani de declin, veniturile din bilete au cunoscut un avânt în Europa. Germania a înregistrat cel mai important vârf al numărului de spectatori de după cel de-Al Doilea Război Mondial. Clienții s-au dovedit dispuși să plătească mai mult pentru o sală luminoasă, confortabilă, modernizată. În Bangkok, complexul Golden Village, cu numai zece ecrane, a avut încasări aproape egale cu ale tuturor celorlalte ecrane din Thailanda luate laolaltă. În India, țara cu cel mai mare „deficit de ecrane“, multiplexurile reprezentau numai un sfert din totalul ecranelor, însă adunau 70% din veniturile din bilete.

Numărul de spectatori al filmelor europene a săltat considerabil la sfârșitul anilor 1990, iar majoritatea observatorilor au considerat că multiplexurile au contribuit la asta. Filmelor locale părea să le priască să ruleze alături de hituri hollywoodiene, le dădea un aer de eveniment. În 2000 însă, multe țări aveau deja un excedent de multiplexuri, filmele produse în cele cincisprezece țări membre ale UE reprezentând cam un sfert din totalul intrărilor la film din Uniunea Europeană.

---

* *Variety* (13–19 februarie 1995), p. 1.

Multiplexurile au cucerit noi teritorii în anii 2000. Organización Ramirez Cinemas din Mexic a ajuns unul dintre cele mai mari lanțuri la nivel mondial, cu aproape 1 700 de ecrane în Mexic, America Centrală și de Sud. Firmele australiene Hoyts și Village Roadshow au susținut *boom*-ul multiplexurilor din Asia, dar după o prăbușire a pieței s-au retras pe teritoriul național. Astfel, circuitele locale și regionale din Taiwan, Singapore și alte țări au avut ocazia să se dezvolte și să se consolideze. Familiile domnitoare din statele bogate în petrol din Golful Persic au construit centre de divertisment în întreg Orientul Mijlociu. Peste jumătate din populația arabă a lumii avea sub 25 de ani, deci existau oportunități importante pentru o piață a tinerilor.

Creșterea cea mai spectaculoasă a numărului de ecrane s-a înregistrat în Rusia și China. Investițiile americane au contribuit la inițierea construcției de multiplexuri în ambele țări, dar la scurt timp au intervenit și actorii din țările învecinate. China a beneficiat în mod special de pe urma regionalismului, exploatanții din Coreea de Sud, Malaezia și Hong Kong bătându-se între ei pentru o bucată din această piață enormă. În 2016, China se afla pe locul doi la numărul de spectatori în cinematografe după Statele Unite și Canada, iar Rusia ajungea printre primele zece piețe internaționale.

În principal datorită multiplexurilor, numărul de ecrane de pe planetă a crescut vertiginos, de la în jur de 93 000 în 1990 la peste 190 000 în 2019. Cinematograful cu ecrane multiple a devenit un centru de divertisment pentru public și un centru de profit pentru Hollywood peste tot în lume.

## ALIANȚE REGIONALE, IMPERII MEDIA ȘI NOUL FILM INTERNAȚIONAL

După sfârșitul Primului Război Mondial, filmele produse de Hollywood au și susținut, dar au și amenințat industriile cinematografice ale altor țări. Exploatanții au primit cu brațele deschise filmele americane, de obicei mai populare decât cele locale. Distribuitorii au beneficiat, la rândul lor, de pe urma intermedierii importurilor de la Hollywood. Însă sectorul de producție a trebuit să se lupte constant pentru partea sa din piață și poziția de putere în cadrul culturii cinematografice locale.

Una dintre strategiile de combatere a Hollywoodului a fost prin legislație, impunând cote sau taxe vamale. O altă strategie s-a inspirat din mișcarea „Film Europa“ a anilor 1920 (vezi *Film Europa*, din Capitolul 8), când țările s-au unit pentru a bloca expansiunea americană. În cele mai puternice dintre țări, Franța, Germania, într-un final și China, conglomeratele media locale aveau ambiții de extindere internațională. Și, la fel ca în anii 1920, exista încă visul de a face filme la fel de universal apreciate precum cele care veneau din America. Se putea produce un film global în afara Hollywoodului?

### Europa și Asia încearcă să facă concurență

Globalizarea a dus la întărirea legăturilor între regiuni. Pe măsură ce banii, mărfurile și ideile traversau granițele naționale, țările cu aceeași cultură sau limbă au început să formeze alianțe comerciale și să semneze acorduri de securitate. În domeniul cinemaului, mai multe forțe regionale, unite de limbă și cultură, s-au ridicat pentru a contesta expansiunea globală a Hollywoodului.

Deși au existat câteva conglomerate media importante din America Latină, concurența cea mai puternică a venit din altă parte. Europa de Vest (inclusiv Marea Britanie), o regiune prosperă și dens populată, a constituit timp de mai multe decenii cea mai importantă piață de peste hotare a Hollywoodului. La finalul anilor 1990, principalele studiouri americane câștigau între șapte și opt miliarde de dolari din cinema, televiziune și video în principalele țări europene. Regiunea Asia-Pacific era, la rândul său, o piață cu creștere rapidă. Împreună, Europa de Vest și Asia generau trei sferturi din veniturile din străinătate ale Hollywoodului. O influență atât de mare nu a întârziat să ridice întrebări. Dacă națiunile dintr-o regiune ar fi cooperat, ar fi putut învinge Hollywoodul în regiunea respectivă?

Încă de la sfârșitul celui de-Al Doilea Război Mondial, guvernele naționale și Comunitatea Europeană încurajaseră coproducțiile, ceea ce a creat o rezervă de talente din multe țări gata să concureze cu Hollywoodul (vezi *Cooperare internațională*, din Capitolul 16). În 1988, Uniunea Europeană înființa programul Eurimages pentru a finanța coproducțiile. La scurt timp după aceea, a fost semnată Convenția europeană privind coproducția cinematografică, cu scopul de a anula tratatele bilaterale de coproducție care îngreunau alianțele multinaționale. În 2017, termenii Convenției au fost revizuiți pentru a le permite producătorilor europeni să lucreze cu parteneri din Canada, Australia, America de Sud și alții din afara

Europei. Dacă Hollywoodul avea o abordare globală, și cineaștii europeni aveau să facă același lucru.

Alte tendințe au favorizat cooperarea regională. Între 1996 și 2000, Uniunea Europeană a schimbat obiectul de activitate al programului său MEDIA (vezi *Comunitatea europeană*, din Capitolul 25) de la finanțarea producției la pregătirea cineaștilor, dezvoltarea de proiecte și extinderea distribuției. Pe partea de exploatare, MEDIA și Eurimages au ajutat la finanțarea cinematografelor care s-au angajat să proiecteze cel puțin 50% filme europene. Alianța s-a numit Europa Cinemas și însuma aproape 900 de ecrane în 51 de țări, inclusiv unele din Orientul Mijlociu și unele foste sovietice.

### Imperii media, în Vest și în Est

În Europa, la fel ca în Statele Unite, legislația antitrust a început să se relaxeze în anii 1980, favorizând apariția marilor conglomerate media. Printre actorii-cheie s-au numărat Bertelsmann din Germania, cel mai mare grup media din Europa; companiile germane Kirch și Constantin; Grupul Berlusconi din Italia și Havas din Franța (ulterior achiziționat de Vivendi). Foștii giganți ai cinematografiei franceze, Gaumont și Pathé, păreau acum mici prin comparație. Conglomeratele i-au cumpărat cu scopul de a intra pe piața distribuției de film, a televiziunii și a exploatării cinematografice.

Cu excepția achiziției companiei Universal de către Vivendi, companiile media europene n-au făcut decât scurte incursiuni în domeniul producției de film. Au investit, în schimb, în sistemele de distribuție, cum ar fi televiziunea prin cablu și satelit, dar și în drepturi de licență la nivelul întregului continent. Înainte de a da faliment în 2002, Kirch controla drepturile pentru televiziune a peste 15 000 de titluri de lungmetraje. Excepție la abordarea neimplicată a europenilor a făcut achiziția de către StudioCanal a unor *outleturi* de distribuție video și în cinematografe de pe cele mai mari trei piețe europene – Franța, Germania și Marea Britanie.

Producătorii europeni nu prea reușeau să-și exporte filmele în țările din apropiere; doar o cincime din filme ajungeau să fie proiectate în afara țării de origine. În schimb, cinematografia din Asia de Est se descurca foarte bine la nivel regional de ani întregi. Asociația politică ASEAN (Asociația Națiunilor din Asia de Sud-Est) funcționa cam la fel ca Uniunea Europeană. Națiunile membre făceau pași spre o piață complet integrată, comerțul transfrontalier duduind pe tot parcursul anilor 1990. Astfel de inițiative regionale au pregătit terenul pentru legături mai puternice între industriile cinematografice din Asia.

Și a mai fost un factor care a întărit relațiile. Chinezii de pe continent emigraseră în Singapore, Taiwan, Indonezia și alte state de pe coasta Pacificului. Prin urmare, filmele produse în Hong Kong puteau intra pe multe dintre aceste piețe (vezi *Hong Kong*, din Capitolul 25). După inițiativele de reformă ale lui Deng Xiaoping din anii 1980, afilierile cu China s-au consolidat. Deși guvernul chinez a interzis investițiile directe ale companiilor taiwaneze, producătorii din Taiwan au înființat companii în Hong Kong pentru a finanța filme în China continentală. Regizorii din Hong Kong au început să filmeze în partea continentală. În anii 2010, deja făceau în mod regulat filme pe continent.

Țările învecinate au cunoscut un avânt regional. Coreea de Sud exporta thrillere elegante și filme de acțiune. Vedetele japoneze apăreau în filme chinezești și coreene, iar firmele japoneze finanțau producții importante regizate de Hou Hsiao-hsien, Edward Yang și Wong Kar-wai. Regizorul din Hong Kong, Peter Chan, a creat Applause, o companie care se ocupa cu coproducții urmând exemplul european. Modelul lui Chan de punere la comun a resurselor și a vedetelor din întreaga Asie de Est s-a răspândit.

În loc să folosească împrumuturi bancare ori subvenții naționale sau regionale, ca europenii, aceste coproducții de regulă adunau finanțări de la diverse corporații și investitori privați. Amestecând vedete din diferite țări, modelul Applause a valorificat și amestecul gusturilor în Asia de Est. Muzica pop japoneză făcea furori în Taipei și Seul. Serialele de dragoste ale televiziunilor japoneze erau urmărite cu religiozitate în Taiwan și Hong Kong, iar telenovelele din Coreea de Sud atrăgeau o mulțime de spectatori în China. Filmul panasiatic s-a potrivit cu tendințele existente ale culturii populare din regiune.

**Ascensiunea Chinei** În anii 2010, o națiune părea să fi ajuns în poziția de a rivaliza cu Hollywoodul. În avântul ei, economia chineză a făcut posibilă apariția unor antreprenori care au fondat puternice companii media (vezi *Dragonul devine mai puternic*, din Capitolul 27). Acestea concurau și, în același timp, se ofereau să colaboreze cu conglomeratele americane.

Cinematografia chineză și-a câștigat influența la nivel global prin strategia multiplexurilor. În anii 2000, când China avea un număr foarte mic de ecrane moderne, guvernul a încurajat construirea de cinematografe. Zeci de ecrane au apărut zilnic pentru a îndeplini nevoile unei populații care avea mai mulți bani de cheltuit. La sfârșitul lui 2016, China număra peste 41 000 de ecrane, mai multe decât oricare altă țară.

Actorul-cheie a fost conglomeratul imobiliar Dalian Wanda (vezi *Dragonul devine mai puternic*, din Capitolul 27). După ce a creat cel mai mare circuit de cinematografe din China, conducătorul Wanda, Wang Jianlin, a cumpărat cel mai mare lanț american, AMC. A urmat achiziția circuitelor europene și americane, până când Wanda a ajuns să dețină mai multe ecrane decât oricare altă companie. Lanțurile aflate în proprietatea sa adunau 15% din încasările globale din bilete.

Wang s-a extins intrând în producție alături de Legendary Entertainment, pentru ca, până la urmă, să îi preia. Wanda a devenit prima firmă chineză care deținea o divizie de producție americană importantă. Frații Huayi, Alibaba, Tencent și alte imperii media chineze au încheiat alianțe cu firme americane. Companiile au investit și în filme individuale, și în liste de filme ale studiourilor de producție, printre care și *Sicario: Asasinul/ Sicario* (2015) și *Marțianul/ The Martian* (2015). În 2015, investițiile chineze la Hollywood depășeau cinci miliarde de dolari și erau în creștere. Această tendință a apărut în contextul unui influx de capital chinez mai general, inclusiv achiziționarea de hoteluri, companii petroliere și sucursale General Electric.

Valul entuziast de achiziții reamintește de cel din 1989–1990, când firmele japoneze cumpărau studiouri (vezi *Căutarea sinergiei*, din Capitolul 28), dar au existat diferențe semnificative între cele două. Piața de film japoneză era una destul de mică. În schimb, la mijlocul anilor 2010, piața chineză era imensă și în creștere. Filmele americane susținute de bani chinezi puteau obține acces la miliarde de spectatori. La rândul lor, investitorii continentali puteau beneficia de câștigurile care se revărsau din sistemul global de distribuție al Hollywoodului. În final, sperau unii, cineaștii chinezi aveau să producă propriul *Avatar* sau *Jurassic Park*.

Ambițiile ultime ale mogulilor erau clare. Wang Jianlin a declarat că își propune să depășească cel mai mare brand al Hollywoodului. „Epoca în care ne țineam ca orbii după Donald Duck și Mickey Mouse s-a încheiat"*. Dar în 2017, guvernul a tăiat macaroana achizițiilor de companii străine și îndatorării pe piețele străine. Când a apărut știrea, acțiunile Wanda și ale altor firme importante au pierdut miliarde de dolari. Reacția lui Wang a fost să vândă parcurile tematice și hotelurile, să abandoneze planurile de a cumpăra un studio american, declarând că se va concentra pe investițiile sale din China.

## Filme globale din afara Hollywoodului?

Giganții media din afara Americii aveau mijloacele de a cumpăra *outleturi* de distribuție și cinematografe și de a investi miliarde în filme hollywoodiene. Dar aveau ce le trebuie pentru a produce *blockbustere* globale? Inițial s-a considerat că un film cu adevărat global trebuia să aibă succes în Statele Unite, care rămânea cea mai rentabilă piață de sine stătătoare din lume. Astfel, filmul trebuia să fie în engleză și cu vedete americane. Iar pentru a asigura o distribuție cât mai largă, o companie hollywoodiană trebuia să se ocupe de asta.

**Exporturi de filme de gen și de artă** Poveștile de succes au venit în principal din lumea filmelor de gen și a celor de artă. Un exemplu remarcabil este Working Title, o companie cu sediul la Londra, înființată în 1984. Aceasta a devenit o forță internațională cu comedii în care jucau Hugh Grant și Rowan Atkinson. Timp de patruzeci de ani, lista de filme a companiei a fost un amestec de filme populare (seria *Bridget Jones*, 2004–prezent), filme excentrice de gen (*Lupta cu zombi/ Shaun of the Dead*, 2004) și proiecte de prestigiu precum *Zborul United 93/ United 93* (2006) și *Teoria întregului/ The Theory of Everything* (2014). Rezultatul a fost o marcă aparte de cinematografie britanică, pe gustul unui public internațional.

Și mai spectaculoasă a fost ascensiunea companiei franceze a lui Luc Besson, EuropaCorp, care din start a avut intenția de a face filme destinate unui număr mare de spectatori. Besson a pătruns pe piața cinemaului de masă cu filmele populare de acțiune pe care le-a regizat (*Nikita*, 1990; *Taxi*, 1998). Succesul internațional l-a repurtat cu *Al cincilea element/ The Fifth Element* (1997), prin care și-a dorit să facă concurență *blockbusterelor* hollywoodiene. Filmat în engleză, distribuit de Columbia, cu Bruce Willis și Chris Tucker, filmul este o fantezie *science fiction* accesorizată cu efecte speciale care amintesc de benzile desenate europene (**fig. color 29.1**).

Besson a construit EuropaCorp distribuind vedete internaționale în thrillere cu crime, jucate în limba engleză. A angajat regizori tineri să facă filme cu maestrul kung-fu Jet Li (*Sărutul dragonului/ Kiss of the Dragon*, 2001) și cu încruntatul Jason Statham (seria *Curierul/ Transporter*, 2001–prezent). Liam Neeson, un respectat actor dramatic, și-a dezvoltat o carieră paralelă jucând un erou ciufulit de film de acțiune în seria *Taken* (2008–prezent). EuropaCorp a susținut atât filme de artă europene, cât și proiecte independente americane, pe lângă propriile demersuri regizorale ale lui Besson, precum *Lucy* (2013) și lungmetraje de animație.

---

* În Patrick Brzeski, „Wang Jianlin: The Chairman Will See You Now", *The Hollywood Reporter* (11 noiembrie 2016), p. 65.

Besson a construit chiar și un complex modern de studiouri, Cité du Cinéma, în afara Parisului, unde a sperat să repete impactul filmului *Al cincilea element*, cu producția cu buget mare *Valerian și orașul celor o mie de planete/ Valerian and the City of a Thousand Planets* (2017). Rateul internațional al filmului a contribuit la falimentarea EuropaCorp în 2019.

Danezul Lars von Trier a realizat filme globale la scară mult mai mică, alegând să le filmeze în limba engleză, dar refuzând cu dispreț finanțarea americană. Îndepărtându-se de aspectul cizelat și pretențios al primelor sale filme, von Trier și-a câștigat faima cu *Abisul sufletului/ Breaking the Waves* (1996). Când un muncitor de pe o platformă petrolieră rămâne impotent în urma unui accident de muncă, își îndeamnă soția să facă sex cu alți bărbați și să-i povestească. Rezultatul ar fi putut fi unul sordid, dar filmarea de tip „camera liberă“ și interludiile halucinatorii cu peisaje construiesc o poveste emoționantă despre dragoste împărtășită în ciuda oprobriului comunității. Von Trier a filmat pe 35 mm, a transferat materialul pe video pentru a elimina aproape toată culoarea, apoi l-a transpus înapoi pe peliculă. *Abisul sufletului* a câștigat Marele Premiu la Cannes și l-a făcut pe von Trier unul dintre cei mai interesanți regizori ai lumii.

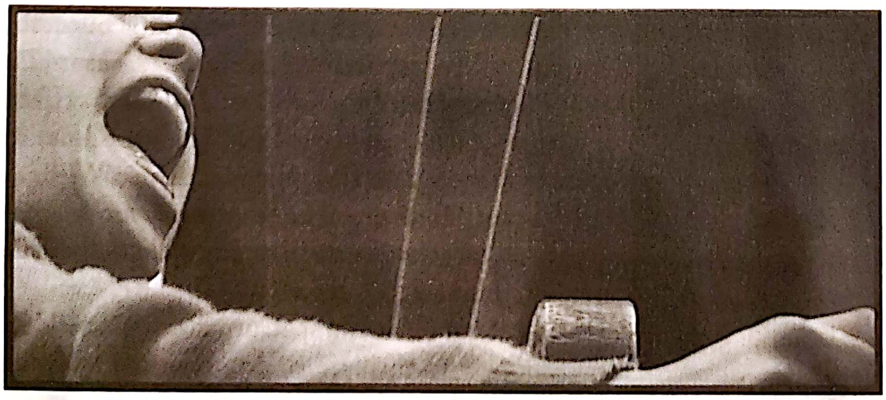
Felul în care arată *Abisul sufletului* a fost inspirat de modul degajat de a filma din serialul de televiziune *Brigada Omucideri/ Homicide: Life on the Streets*. „Filmarea cu camera în mână creează o cu totul altă atmosferă de intimitate“, remarca von Trier. „Un film trebuie să se simtă ca o pietricică în pantof“[*]. Acesta a împins modelul „camerei libere“ (vezi *Cinemaul de artă: încetinit și zgâlțâit*, din Capitolul 25) și mai departe, într-un alt lungmetraj în limba engleză, *Dansând cu noaptea/ Dancer in the Dark* (2000). În această poveste muzicală sumbră apar cântăreața de muzică pop Björk și o distribuție internațională. Filmat în format video digital, *Dansând cu noaptea* folosește mai multe camere pentru a filma numerele muzicale, ceea ce îi permite lui von Trier să monteze din unghiuri stranii, efectul fiind unul șocant (**fig. 29.2**). Stilul nervos, aproape enervant merge în răspăr cu fluiditatea asociată în mod tradițional cântecului și dansului. Tot în această perioadă, von Trier a devenit unul dintre fondatorii mișcării Dogma 95 (vezi *Înapoi la esențial: Dogma 95*, din acest capitol).

Von Trier a îmbrățișat controversa, încercând ceva îndrăzneț la fiecare nou proiect. *Dogville* (2003) și *Manderlay* (2005) sunt critici ale valorilor americane, care se desfășoară într-un spațiu abstract delimitat cu creta și cu decoruri minime, amintind de *Orașul nostru/ Our Town. Cele cinci obstrucții/ De fem benspaend* (2003) lansează un număr de provocări unui cineast experimental mai în vârstă, Jørgen Leth (vezi *Noi hibridizări*, din Capitolul 24). *Antichrist* (2009) e o dramă domestică ce se transformă într-un film de groază; *Melancolia/ Melancholia* (2011) prezintă o familie marcată de tensiuni, care se confruntă cu sfârșitul lumii; *Nimfomana/ Nymphomaniac* (2014) e o relatare lungă, explicită a istoriei sexuale a unei femei.

Succesul pe care l-a avut *Abisul sufletului* i-a permis lui Lars von Trier să își dezvolte compania Zentropa,

---

[*] Stig Björkman, „Preface“, în Lars von Trier, *Breaking the Waves* (Londra: Faber and Faber, 1996), p. 8.



**29.2.** Una dintre multiplele camere o surprinde pe Björk necentrată când se urcă în tren cântând „I've Seen It All“ (*Dansând cu noaptea*).

# ÎNAPOI LA ESENȚIAL: DOGMA 95

Majoritatea mișcărilor cinematografice au fost asociate unei culturi locale. Expresionismul german, neorealismul italian, Noul Val Francez și alte școli pe care le-am analizat s-au născut în cadrul unei națiuni. A existat însă un curent în cinema care a început la nivel local, pentru ca apoi să cucerească o platformă globală.

Târziu într-o noapte din 1995, după ce băuseră vârtos, regizorii danezi Lars von Trier și Thomas Vinterberg au schițat în douăzeci și cinci de minute un manifest în care proclamau nevoia unei noi purități în cinema. Noile valuri ale anilor 1960 își trădaseră idealurile revoluționare, iar noile tehnologii aveau să democratizeze filmul. „Pentru prima dată, oricine poate face cinema"*. Era nevoie totuși și de disciplină, drept care von Trier și Vinterberg au trasat „un set de reguli indiscutabile" ale acestei noi avangarde: „Jurământul de castitate".

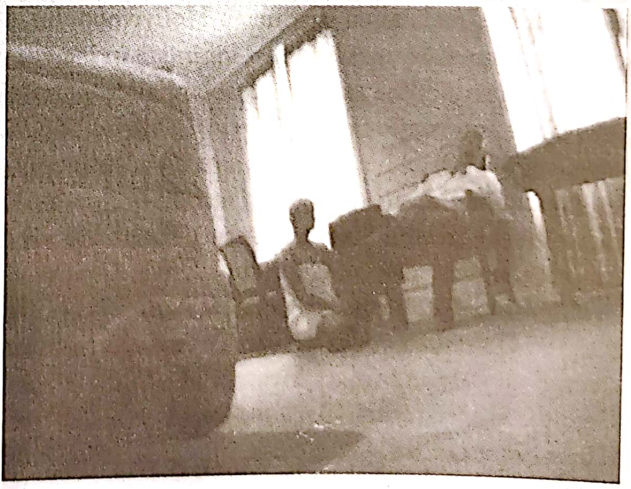
Jurământul impunea filmarea în locații reale, folosind exclusiv recuzită care se găsea în mod obișnuit la fața locului. Camera trebuia ținută în mână, iar sunetul înregistrat în priză directă, astfel încât muzica să apară din interiorul scenei înseși. Filmul trebuia filmat în format 1,33:1, color și fără filtre sau postprocesare. Nu putea fi plasat în altă perioadă istorică și nici nu putea fi un film de gen (prin asta excluzând, se pare, filmele polițiste și de acțiune, SF și alte formule hollywoodiene). Filmul nu avea voie să includă „acțiune superficială": „Crime, arme etc. nu au ce căuta". Regizorul nu trebuie creditat. Înainte de toate, regizorul trebuie să jure că filmul nu va fi o operă de artă, ci „un mod de a forța adevărul să iasă din personajele și decorul meu". La scurt timp, li s-au mai alăturat doi regizori. Cei patru au creat colectivul Dogma 95.

Distribuit la simpozionul de la Paris din 1995, dedicat aniversării a o sută de ani de cinema, manifestul nu a atras prea multă atenție până în 1998. În anul acela, filmul catalogat Dogma #1, *Sărbătoarea/ Festen* al lui Vinterberg a câștigat Premiul Juriului la Cannes, iar Dogma #2 *Idioții/ Idioterne* a câștigat un premiu al criticii la Festivalul de film de la Londra. *Mifune* (1999), regizat de Søren Kragh-Jacobsen, a fost Dogma #3. După ce a câștigat un premiu important la Berlin, a avut încasări internaționale de două milioane de dolari. Dogma a început să emită certificate acelor proiecte care respectau „Jurământul de castitate", în timp ce regizorii care se abăteau de la el (majoritatea adică) se spovedeau public pe site-ul web al Dogma.

Pentru că filmele Dogma aveau legături strânse cu firma lui von Trier, Zentropa, mulți critici au minimalizat mișcarea considerând-o o reclamă ingenioasă. Dar grupul Dogma a insistat să fie luat în serios. Au susținut că tehnologia și birocrația tot mai complexe pe care le implică cinemaul stau în calea creației autentice. Globalizarea Hollywoodului putea fi combătută printr-o întoarcere la esențial; Kragh-Jakobsen a comparat grupul cu rockerii care redescoperă muzica acustică. La fel ca John Cassavetes și cineaștii cinemaului direct, aceștia căutau să surprindă irepetabilul aici și acum. Jurământul prevedea că regizorul trebuie „să considere clipa mai importantă decât întregul".

Deși majoritatea filmelor Dogma erau drame destul de tradiționale, actorii și regizorii lucrau deseori secvențele fără scenariu. Actorii din *Sărbătoarea* au fost și operatori într-o oarecare măsură, întreaga distribuție fiind prezentă la toate scenele filmului. Regizorii din grupul Dogma preferau formatul video digital; Vinterberg observa că actorii tind să uite de prezența unor camere mici (**fig. 29.3**). La Dogma #4, *Regele trăiește/ The King is Alive* (2001), al lui Kristian Levring, s-au folosit trei camere, astfel încât actorii nu știau niciodată când sunt pe ecran. Cineaștii Dogma abordau o secvență din toate direcțiile, iar rezultatele au contribuit la popularizarea stilului „camerei libere" (vezi *Cinemaul de artă: încetinit și zgâlțâit*, din Capitolul 25).

Von Trier a afirmat că, nemulțumit de rigiditatea formală a primelor sale filme, „Jurământul" i-a furnizat o justificare pentru a folosi în *Abisul sufletului* metoda „camerei libere". Vinterberg l-a secondat: „Aveam



**29.3.** Deși calitatea fotografică a avut de suferit, camerele mini-DV folosite la *Sărbătoarea* i-au permis directorului de imagine Anthony Dod Mantle să filmeze din unghiuri neobișnuite și să nu se bage în sufletul actorilor.

---

* Manifestul Dogma 95 poate fi găsit pe site-ul www.dogme95.dk.

## ÎNAPOI LA ESENȚIAL: DOGMA 95, continuare

impresia că modul meu de a filma era încorsetat de convenții: întoarcerea la tehnicile standard de a-i face pe oameni să plângă, a folosi lumina artificială pentru o scenă de noapte. (...) Sunt lucruri pe care le faci pur și simplu în cinema, fără să pui întrebări"*.

Din Franța și Spania până în Coreea de Sud și Statele Unite, cineaștii au lansat proiecte Dogma. *Italiana pentru începători/ Italiensk for begyndere* (2001), al lui Lone Sherfig, primul film făcut de o femeie care respectă „Jurământul de castitate", a câștigat un premiu important la Berlin și a devenit un hit internațional în cinematografele de artă. În 2005, curentul a luat sfârșit, dar impactul lui a persistat. Punctele „Jurământului" reaminteau de curentele axate pe întoarcerea la esențial, ca neorealismul italian și Noul Val Francez, acum adaptate la o nouă cultură cinematografică. Bazată pe formatul video, promovată pe internet și lansată la un festival de film, Dogma 95 a fost în același timp locală și internațională – o mișcare în cinema pe potriva unei epoci a globalizării.

---

* În Romaine Johais, „Zydogmatique", *Cinéastes* 1 (octombrie–decembrie 2000), p. 32.

transformând-o într-un mic studio. Amplasată într-o fostă bază militară, Zentropa includea mai multe secțiuni specializate în filme pentru copii, pornografie, reclame de televiziune, videoclipuri, filme pentru internet și producții internaționale. În 2001, Zentropa și afiliații săi lansau mai multe lungmetraje și numeroase ore de film și de material de televiziune anual. Dacă Working Title a produs comedii și drame populare, iar EuropaCorp s-a concentrat pe filmele de gen, Zentropa a găsit o piață modestă pentru filmele de artă globale.

**Demersuri globale din Asia** Cineaștii asiatici au încercat, la rândul lor, să realizeze filme globale, adresate fie publicului de masă, fie celui de cinema de artă. Majoritatea demersurilor au eșuat, în schimb, unul dintre filme, realizat cu susținerea Hollywoodului, a deschis drumul. Sony Asia a fost înființată în încercarea de a finanța filme asiatice cu potențial de a atrage un public internațional, iar *Tigru și Dragon/ Wo hu cang long* (2000), al lui Ang Lee, a reușit acest lucru.

Născut în Taiwan, dar școlit și stabilit la New York, tăcutul și modestul Lee nu părea neapărat să aibă șanse ca regizor global. Cu toate acestea, *Ospățul de nuntă/ Hsi yen* (1993) și *Ingredientele vieții/ Yin shi nan nu* (1994) s-au numărat printre primele zece filme străine cu cele mai mari încasări în Statele Unite. Coautor al scenariului *Tigru și Dragon*, producătorul James Schamus de la compania independentă Good Machine a adunat finanțarea necesară din mai multe părți: Statele Unite, Europa, Taiwan și Hong Kong. Filmat în China, cu două tinere vedete din China continentală și doi actori mai în vârstă din Hong Kong, rezultatul este un amestec de poveste de dragoste, locații exotice și arte marțiale executate grațios, în zbor (**fig. color 29.2**).

*Tigru și Dragon* a avut parte de o promovare deșteaptă, folosindu-se de festivalurile de film pentru a-și construi încet o reputație din gură în gură și având grijă să își facă publicitate în fața mai multor feluri de public, de la împătimiții filmelor de artă până la adolescenți și fanii kung-fu. Cu un buget de numai 15 milioane de dolari, a sfârșit prin a aduna mai bine de 210 milioane de dolari, peste jumătate din sumă doar în Statele Unite. Filmul asiatic cu cel mai mare succes financiar până la acea dată, a câștigat și patru premii Oscar. Cu dialoguri în mandarină, *Tigru și Dragon* a arătat că un triumf global nu trebuie să fie neapărat vorbit în engleză.

Filmele lui Lee au deschis calea pentru noi curente din cinemaul asiatic, care au pătruns astfel în Statele Unite și Europa. Companiile de la Hollywood au început să cumpere drepturi pentru filme de groază, saga cu gangsteri și comedii. Filmele sud-coreene cu monștri *Monstrul/ Gwoemul* (2006) și *Războiul dragonilor/ Di-wo* (2007) au fost lansate în toată lumea. Și mai surprinzător, spectacolul istoriei chineze a cucerit ecranele ca niciodată. După *Tigru și Dragon* au urmat filmele de epocă produse în China continentală: *Eroul/ Ying xiong* (2002), *Casa săbiilor zburătoare/ Shi mian mai fu* (2004) și *Blestemul florii de aur/ Man cheng jin dai huang jin jia* (2006) (vezi *Victoriile repurtate de „Eroul"*, din Capitolul 27). Doldora de vedete de nații diferite și deseori finanțate din surse americane, aceste producții s-au bucurat de o expunere considerabilă în țările occidentale.

Oricât de mult succes ar fi avut pe piața filmelor de artă, ele nu au ajuns însă *blockbustere* în Statele Unite. Era oare China în stare să producă unul? Mult prea ambițioasa companie Dalian Wanda și-a unit forțele cu compania americană Legendary Entertainment pentru a realiza un film global. Cu un buget de 150 de milioane de dolari, excluzând cheltuielile cu publicitatea, *Marele zid/ The Great Wall* (2016) a fost cea mai costisitoare producție din istoria Chinei.

Wanda și Legendary au mers pe aceeași strategie folosită de *Al cincilea element*, *Marele zid* fiind vorbit preponderent în limba engleză, incluzând efecte speciale la zi și având în rolul principal o mare vedetă din Statele Unite, Matt Damon. Pentru că aventurile *fantasy* aveau trecere la publicul internațional, filmul a fost construit în jurul monștrilor și scenelor de bătălie asemănătoare celor din trilogia *Stăpânul inelelor*, dar cu o modulație tipic chinezească (**fig. 29.4**). Și, la fel ca *Jurassic Park*, a fost promovat masiv. În această primă campanie promoțională chineză la scară mondială, producătorii au creat peste șaizeci de clipuri online, pe lângă *trailere* și trei videoclipuri muzicale. O conferință de presă specială a prezentat lumea celor Cinci Armate din film, detaliind căpeteniile, armele și creaturile cu care se luptă oamenii.

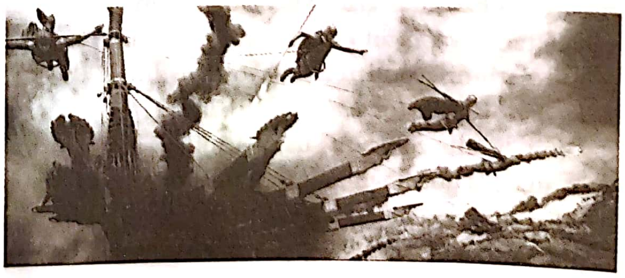
Pentru că Wanda deținea controlul asupra lanțului de săli AMC, *Marele zid* a fost lansat pe 3 300 de ecrane din SUA și Canada. Dar nu a obținut decât 45 de milioane de dolari în America de Nord, în comparație cu 250 de milioane de dolari în alte regiuni. Piața Chinei continentale și cea regională erau de-ajuns de mari pentru a susține *blockbustere* chineze, dar acestea nu reușeau să concureze pe terenul Hollywoodului. Când guvernul chinez a restricționat împrumuturile pentru investiții în străinătate în 2017, cineaștii s-au lovit de obstacole serioase în încercarea de a face *blockbustere* destinate Europei și Americii de Nord.

Hollywoodul a furnizat aproape toate hiturile globale, dar ocazional au dat și alte țări lovitura la nivel mondial. Când compania media Constantin, cu sediul la München, a produs *Resident Evil: Experiment fatal/ Resident Evil* (2002), având la bază un joc video, acest prim titlu și cele cinci continuări ale sale nu au obținut cine știe ce venituri din SUA. În alte locuri însă, seria a câștigat aproape un miliard de dolari. Epopeea indiană care are în centru un războinic, *Baahubali 2: Finalul/ Baahubali 2: The Conclusion* (2017), a obținut 20 de milioane de dolari în America, dar peste 300 de milioane la nivel internațional. Rezultă de aici că, ocazional, un film global nu trebuie neapărat să captiveze America. În 2014, acest teritoriu nu mai reprezenta decât un sfert din încasările globale din bilete.

## CINEMATOGRAFUL DIASPOREAN

Globalizarea a pus milioane de oameni în mișcare. După Al Doilea Război Mondial, pe măsură ce marile puteri europene renunțau la colonii, populațiile au început să migreze. Direcția era, de cele mai multe ori, dinspre regiunile mai puțin prospere către tărâmurile tuturor posibilităților. Indieni și pakistanezi au sosit în Anglia. Oameni din Alger și Africa de Vest s-au stabilit în Franța. Sud-americani și asiatici au emigrat în Australia și America de Nord, iar după dizolvarea URSS-ului, locuitorii statelor foste sovietice au plecat să-și caute norocul în Europa de Vest, Israel și SUA. S-a fugit și din China lui Mao spre alte zone ale Asiei de Est, în timp ce filipinezii și-au căutat locuri de muncă în Hong Kong. Lumea s-a împânzit de rețele ale diferitelor diaspore, oamenii încercând să-și formeze noi rădăcini și, în același timp, tânjind după locurile din care plecaseră.

Aceste populații în mișcare au creat o formă de „film al lumii“ care nu are aproape nicio legătură cu visurile marilor companii de film americane. Mai întâi, publicul format din emigranți a căutat filme de acasă. Filme din Mexic, Turcia, Egipt, China, Nigeria și alte țări au devenit disponibile în format video oriunde în lume. Susținerea indienilor din diaspora pentru DVD-uri și lansările sincronizate în cinematografe au dat un impuls substanțial veniturilor industriei (vezi *Cinematograful indian pe scena globală*, din Capitolul 26). În Statele Unite, importul mexican *Nu se poate returna/ No se aceptan devoluciones* (2013) a obținut 44 de milioane de dolari în cinematografe, majoritatea spectatorilor fiind hispanici. Emigranții nigerieni și-au înființat chiar o divizie de producție în SUA pentru lansări pseudo-nollywoodiene.



**29.4.** Războinici care se luptă în aer cu monștri în *Marele zid*, replica Chinei la fanteziile hollywoodiene cu supereroi.

Cineaștii au început să trateze expres subiecte și teme ale diasporelor. De la începuturile cinematografului, regizorii și alți membrii ai echipei cu atribuții creative au traversat granițe, însă ritmul accelerat și anvergura migrației după 1980 au generat ceva nou. Emigranții de la Hollywood, precum Fritz Lang și Maurice Tourneur, nu au făcut filme despre plecarea lor din Germania sau Franța. În ultimii ani ai secolului XX însă, cineaștii au început să exploreze experiența migrației, senzația de suspendare între culturi, ce înseamnă să vorbești limba unei minorități, să nu ai acces la cultura *mainstream* și să trăiești o viață socială scindată.

Filmele despre diaspora și dislocare pot apărea în orice țară. În America, *Mississippi Masala* (1991) dramatizează povestea de dragoste dintre un afro-american și o femeie a cărei familie fugise din Uganda. Regizoarea Mira Nair s-a născut în India, dar s-a mutat în Statele Unite. În Germania, *Lola și Bilidikid/ Lola und Bilidikid* (1999), al lui Kutluğ Ataman, spune povestea unui tânăr turc din Germania care află că fratele pe care îl credea mort este, de fapt, un travestit care dă spectacole pe scena cluburilor gay de noapte. Un alt regizor german, Fatih Akin, a făcut mai multe filme care explorează contradicțiile asimilării turcilor, cel mai cunoscut fiind *De cealaltă parte/ Auf der anderen Seite* (2007).

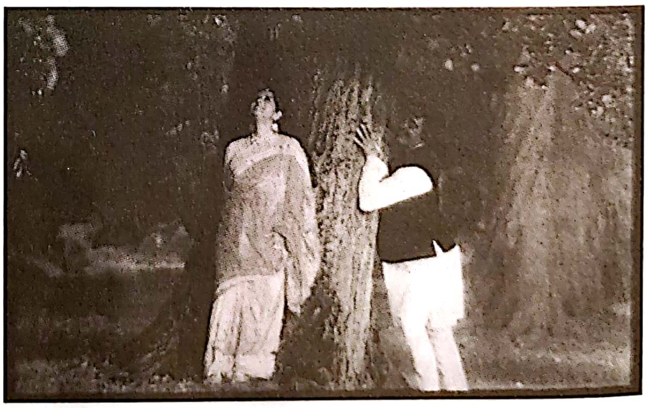
Parțial datorită subvențiilor generoase, Franța a îndeplinit timp de decenii rolul gazdei pentru cinematograful diasporean. La Paris, peronistul Fernando Solanas a filmat *Tangouri, exilul lui Gardel/ Tangos, el exilio de Gardel* (1985), o meditație asupra culturii populare argentiniene așa cum și-o amintesc cei aflați la distanță (vezi *Argentina*, din Capitolul 26). Tony Gatlif, un regizor rom care trăiește în Franța, a făcut *Latcho Drom* (1993), un tribut adus muzicii romilor. *Trecutul/ Le passé* (2013), al regizorului iranian Asghar Farhadi, este o cronică a tensiunilor din familiile exilaților la Paris.

Ladj Ly s-a născut în Mali, dar a crescut într-o suburbie a Parisului, alături de familii dintr-o sumedenie de țări. Ly a făcut scurtmetraje și clipuri web, filmând acțiunile poliției și revoltele din 2005. Cu *Mizerabilii/ Les Misérables* (2019), în care trei polițiști de etnii diferite confruntă bandele din cartierul lui Ly, a trecut de la documentar la ficțiune. Finanțată de stat, dar și din surse private, această dramă tensionată a câștigat premii la festivaluri și o nominalizare la Oscar.

Mulți cineaști din diaspora s-au născut în cultura-gazdă sau au locuit acolo mult timp, păstrând însă o înțelegere a problemelor cu care se confruntă cei abia sosiți. În *Vânzătorul ambulant/ Man Push Cart* (2005), regizorul iraniano-american Ramin Bahrani arăta zbaterile de zi cu zi ale unui vânzător ambulant imigrant. La Paris, *beurs*, a doua generație de arabi din Africa de Nord, au creat romane și filme despre societatea lor, cum ar fi portretul unui travestit făcut de Mehdi Charef în *Miss Mona* (1986).

În filmele diasporene, personajul din a doua generație are acces la propriile rădăcini nu prin memorie, ci indirect, prin cultura populară. Gurinder Chadha a crescut în Anglia uitându-se cu tatăl ei la filme indiene, astfel că în *Bhaji pe plajă/ Bhaji on the Beach* (1993) folosește o imagerie strălucitoare amintind de poveștile de dragoste bollywoodiene pentru a prezenta aventurile unor tinere indiene care merg în vacanță la Blackpool, o stațiune de la mare (**fig. 29.5**). Chadha a cunoscut succesul internațional cu *Driblează ca Beckham/ Bend It Like Beckham* (2002), în care o fată indiană care se apucă să joace fotbal intră în conflict cu familia ei. Chadha a vrut să evite confruntările stereotipe: „E unul dintre lucrurile pe care încerc să le arăt în filmul ăsta – că prin discuții, respect, comunicare nu se reduce totul la clișeele ciocnirii culturilor“*.

Odată cu diversificarea amestecului etnic al fiecărei țări, cineaștii au fost tot mai atrași de posibilitățile dramatizării emigrației. Încă o dată, regizorii francezi au fost în avangardă, iar statul francez a contribuit la finanțarea proiectelor care descriau viețile celor mai noi cetățeni ai săi. În *Ura/ La Haine* (1996), Mathieu Kassovitz, el însuși emigrant din Ungaria, a filmat bandele din cartierele de blocuri sociale din suburbii,



**29.5.** *Bhaji pe plajă*: O femeie de vârstă mijlocie se hârjonește cu iubitul ei într-o secvență care amintește de un musical de la Bollywood.

---

* Lawrie Zion, „She Shoots, She Scores“, *Hollywood Reporter* (13–19 august 2002), p. 14.

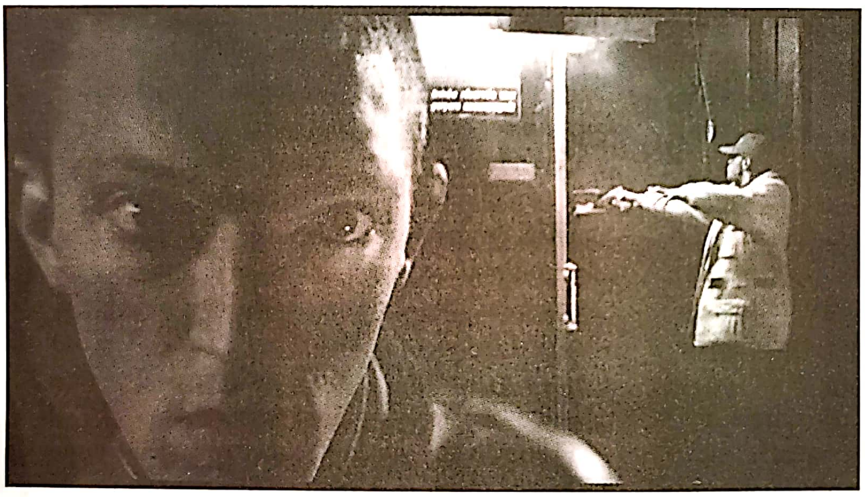
în care trăiesc și *beurs*, și muncitori născuți în Franța (**fig. 29.6**). *Dheepan* (2015), al lui Jacques Audiard, spune povestea unor refugiați din calea războiului civil din Sri Lanka care își întemeiază o familie și încearcă să supraviețuiască într-un cartier înecat în droguri. *Gașca de fete/ Bande de filles* (2014), regizat de Celine Sciamma, are în centru o adolescentă afro-franceză care se alătură unei bande de tinere hoațe.

Poate cel mai vizionat film diasporean are în centru memoria exilului iranian. Marjane Satrapi a părăsit Iranul adolescentă fiind și s-a mutat la Viena, apoi la Paris, de unde s-a întors acasă înainte de a se stabili definitiv în Franța. Acolo a creat romanul grafic autobiografic *Persepolis*, în care descrie revoluția islamică din Iran văzută prin ochii unei fete obsedate de marxism, de Bruce Lee și de Fluturele de fier. Continuările romanului vorbesc despre experiențele tinerei Marjane legate de război și de imigrația la Viena și la Paris.

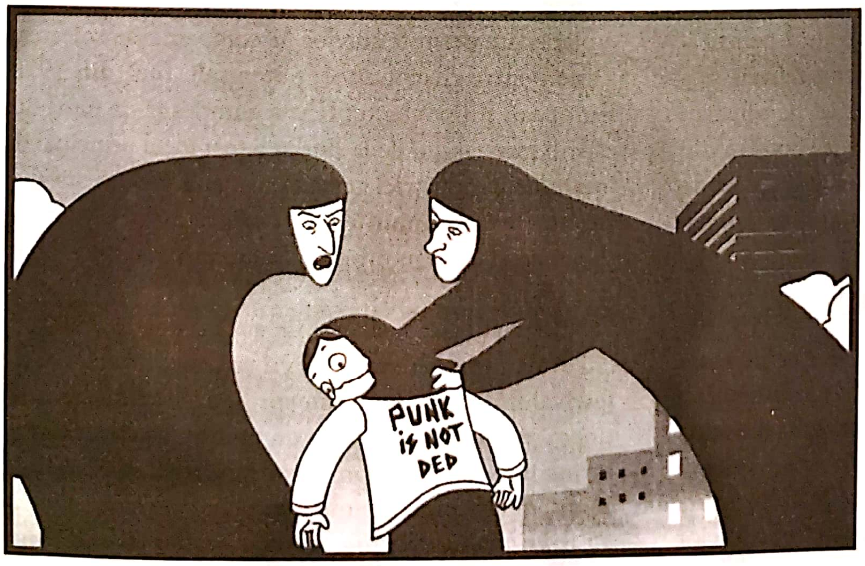
În 2007, Satrapi și-a transformat povestea într-un lungmetraj animat (**fig. 29.7**). Filmul urmărește mândria lui Marjane de a fi iraniană, teama ei de represiunea guvernului, dragostea pentru familia pe care o lasă în urmă și imposibilitatea de a se simți acasă în vreun loc. „Într-o lume cu o sută de feluri de acasă“, scrie Pico Iyer, „vor încăpea o mie de feluri de dor de casă“*.

## CIRCUITUL FESTIVALIER

Festivalurile de film au apărut la scurt timp după Al Doilea Război Mondial (vezi *Festivalurile de film*, din Capitolul 16), ca o consecință a dezvoltării producției transnaționale, a declinului sistemului de studiouri de



**29.6.** În timp ce gangsterul aspirant Vinz se uită drept către spectatori, prietenul lui, Hubert, îl împușcă în față pe un bodyguard de club cu un pistol de semnalizare (*Ura*).



**29.7.** În *Persepolis*, rebeliunea adolescentină a lui Marjane stârnește intoleranță culturală.

---

* Pico Iyer, *The Global Soul: Jet Lag, Shopping Malls, and the Search for Home* (New York: Knopf, 2000), p. 93.

la Hollywood și a expansiunii producției independente de film. În deceniile care au urmat consolidării poziției festivalurilor de la Cannes, Berlin și Veneția, festivalul de film a devenit rapid o instituție centrală în contextul culturii cinematografului mondial. Majoritatea lungmetrajelor nehollywoodiene pe care le-am analizat în Partea a IV-a și în Partea a V-a a cărții, de la neorealismul italian la cinematografiile lumii postcoloniale, și-au câștigat statutul internațional prin intermediul festivalurilor. Festivalurile i-au adus în prim-plan pe autorii influenți ai anilor 1950 și 1960, precum și diversele noi valuri și cinemauri tinere, cinematograful politic din „Lumea a treia" și majoritatea noilor tendințe începând cu anii 1970.

În ciuda rolului său în promovarea filmelor pe o piață globală, circuitul festivalier era unul mai degrabă restrâns până în anii 1980. Noile media au schimbat acest lucru. După ce casetele video le-au permis cineaștilor să trimită filme pentru vizionare, festivalurile au proliferat. În 1981 erau în jur de 100 de festivaluri anuale. Douăzeci de ani mai târziu, erau peste 700. În 2008, punând la socoteală și toate evenimentele locale și regionale, lumea număra deja cel puțin 4 000 de festivaluri. Numai în Franța se organizau 350 pe an, iar America de Nord avea și ea peste 1 500.

Creșterea explozivă a transformat scena festivalieră într-un sistem de distribuție global, unul care rivaliza cu Hollywoodul în ce privește cantitatea și anvergura. Deși relativ descentralizat, circuitul festivalier s-a impus. Festivalul de la Cannes a devenit un eveniment mediatic internațional, iar Sundance a ajuns un brand în sine, declinat sub formă de produse, un canal de televiziune prin cablu și un lanț de cinematografe. Pe măsură ce Hollywoodul și-a întărit controlul asupra distribuției internaționale, filmele mai specializate au ajuns să depindă de proiecțiile din festivaluri pentru a ajunge la spectatori, a obține susținerea criticii și a vinde peste hotare. Distribuitorii mai mici își selectau filmele din programele festivalurilor, la fel și companiile în căutare de material pentru televiziune, sistemul de vizionare video la domiciliu și serviciile de *streaming*.

## Festivalurile și comercializarea filmului global

Miile de festivaluri le-au oferit comunităților șansa de a vedea filme pe care cinematografele locale comerciale nu le-ar fi proiectat niciodată. Cinematograful asiatic și-a câștigat vizibilitatea în lume în anii 1990 în primul rând datorită unor selecționeri energici de la Locarno, Rotterdam, Toronto și Vancouver. Majoritatea filmelor *gay* și lesbiene, cinemaul feminist și filmele minorităților etnice ar fi trecut neobservate dacă nu ar fi existat circuitul festivalier. Și în cazul acestora, proiecția în cadrul unui festival echivalează cu rularea „în premieră", înainte ca filmul să treacă în sistemul video. Unele festivaluri și-au păstrat spectatorii programând filme tot timpul anului.

Prezența într-un festival permite, de asemenea, culturilor naționale să se prezinte într-o lumină favorabilă. Atitudinile occidentale față de Iran au fost îmblânzite de filme umaniste (vezi *Iran: revoluție, renaștere și retragere*, din Capitolul 26) care au câștigat o mulțime de premii în circuitul festivalier. La fel, majoritatea guvernelor au refuzat recunoașterea diplomatică a Taiwanului, astfel că filmele taiwaneze nu ar fi ajuns să fie văzute în afara țării dacă nu le-ar fi proiectat festivalurile. Datorită festivalurilor de la Cannes și Veneția, Hou Hsiao-hsien și Edward Yang (vezi *Edward Yang și Hou Hsiao-hsien*, din Capitolul 27) și-au găsit finanțare și distribuție internațională. Ba chiar filmele unor regizori importanți au ajuns să fie mai bine cunoscute în festivaluri decât în propriile țări.

Festivalurile „de top", în jur de zece-cincisprezece, joacă un rol crucial în comercializarea filmelor făcute în afara Hollywoodului. Dacă criticii vorbesc pozitiv despre un film sau dacă acesta câștigă un premiu, poate beneficia de atenție specială. În cazul filmelor făcute cu subvenții publice, selecționarea în cadrul unui festival prestigios validează decizia autorității finanțatoare de a susține proiectul. Dacă filmul a fost deja vândut pentru a fi distribuit, o proiecție în festival poate echivala cu o lansare în regiunea respectivă.

Festivalurile „de top" constituie și un punct de desfacere interesant pentru filmele terminate. La Cannes, pe lângă proiecțiile invitate în festival, există o piață care permite sutelor de companii să proiecteze filme pentru distribuitori potențiali. Încă din 1970, European Film Market (Piața europeană de film) din cadrul festivalului de la Berlin a fost locul principal de întâlnire al industriei germane. În anii 2000, festivalurile au creat forumuri care au adus laolaltă investitori și cineaști ce aveau proiecte în lucru și erau în căutare de finanțare.

Tot mai mult festivalurile au început să finanțeze chiar ele filme. Premiul „Tigri și dragoni" acordat de festivalul de la Rotterdam sprijinea cineaștii asiatici tineri, iar Sundance oferea un premiu pentru a transforma un scenariu promițător în film. (Un câștigător cunoscut al acestui premiu a fost *Gara centrală/ Central do Brasil*, vezi *Brazilia*, din Capitolul 26). Cel mai ambițios a fost Berlin Cinema Fund (Fondul pentru cinema mondial al festivalului de la Berlin), lansat în 2004, cu un buget de o jumătate de milion de euro. Scopul înființării lui a fost finanțarea cineaștilor din zone traversate de crize economice și politice și încurajarea producătorilor germani să iasă pe piața internațională. Doisprezece ani mai târziu, fondul asigura finanțarea pentru producție sau distribuție a mai bine de o sută de proiecte din Asia, Africa, Orientul Mijlociu și America Latină. Festivalul de Film de la Veneția a lansat o competiție pentru finanțarea proiectelor de debut ale cineaștilor la început de drum.

Programatorii și criticii au jucat roluri-cheie în sistem, însă agenții de vânzări au avut și ei un cuvânt important de spus. Producătorul semna un contract cu agentul de vânzări pentru a reprezenta filmul în relațiile cu cumpărătorii străini, iar în anii 1990 au apărut câteva agenții deosebit de influente, precum Wild Bunch și Celluloid Dreams din Paris și Fortissimo Films, cu sedii în Amsterdam și Hong Kong. Cineaștii s-au îndreptat spre aceste firme datorită influenței pe care o dețineau pe piață și a disponibilității acestora de a sprijini marfă exotică. Wild Bunch s-au aflat în spatele surprinzătorului succes al filmului mut, alb-negru *Artistul/ The Artist* (2011), convingându-l pe Harvey Weinstein să cumpere filmul pentru a-l distribui în SUA. În continuare, Wild Bunch i-au convins pe selecționerii de la Cannes să-l proiecteze în competiție, filmul câștigând un premiu important. *Artistul* a câștigat patru premii Oscar și a obținut, până la sfârșit, 133 de milioane de dolari la nivel mondial, cu un buget de 15 milioane de dolari.

Festivalurile nu au putut însă evita schimbările care au afectat industria în general. Popularitatea filmelor de la Hollywood a pus presiune pe festivalurile „de top" să prezinte titlurile nou-lansate. Prin urmare, Cannes, Veneția și Toronto au oferit premiere cu covor roșu și mediatizare intensă unor filme *mainstream* ca *Deasupra tuturor/ Up* (2009), *Scenariu pentru happy-end/ Silver Linings Playbook* (2012), *Green Book: O prietenie pe viață/ Green Book* (2018), printre multe altele. Cele mai mari companii au folosit proiecțiile din festivaluri pentru a stârni vâlvă internațională. Prestigiul filmului *Joker* (2019) a crescut considerabil după ce a câștigat premiul cel mare la Veneția.

Când platformele de *streaming* Netflix și Amazon s-au lansat în producție și au semnat contracte cu regizori importanți, festivalurile au fost nevoite să hotărască dacă să selecteze filmele care vor rula puțin sau chiar deloc în cinematografe. Festivalul de la Cannes, sub presiunea legislației și a unui sector al exploatării militant, a interzis accesul companiilor de *streaming* în competiție. Veneția, Toronto și alte festivaluri au primit cu brațele deschise producțiile *streamer*-ilor. Cineaștii au cooperat bucuroși, pentru că își doreau ca filmele lor să ruleze pe marele ecran înainte de a intra în sistemul de vizionare la domiciliu. Astfel, încă o dată, festivalurile au ajuns să funcționeze ca cinematografe în care aceste filme rulează „în premieră".

În plus, vizibilitatea tot mai crescută a mișcărilor TimesUp și #MeToo în sectorul media a încurajat festivalurile să reflecteze la diversitatea de gen. Au existat jurnaliști și directori de festivaluri care au susținut că filmele regizate de femei ar trebui să constituie 50% din program. Cel mai probabil, dezbaterea despre modalitatea de a asigura o reprezentare corectă va continua o vreme.

În ciuda problemelor, ca sistem paralel de distribuție, festivalurile au funcționat ca un mecanism de filtrare. Festivalul de film, de mari sau mici dimensiuni, a devenit principalul mecanism de a le selecta, din miile de filme realizate în afara Hollywoodului, pe cele care și-ar putea găsi un public global.

## PIRATERIA VIDEO: UN SISTEM DE DISTRIBUȚIE ALTERNATIV

La mijlocul anilor 1980, în lume se foloseau în jur de 130 de milioane de aparate video. Caseta video a devenit pentru film ceea ce caseta audio și CD-ul erau deja pentru muzică: o nouă etapă spectaculoasă a globalizării divertismentului. Odată cu caseta video însă, a apărut și pirateria la o scară nemaivăzută până atunci. Còpii ilegale ale titlurilor populare au apărut pe piața neagră. Proiecționiștii și tehnicienii din laboratoare puteau să scoată ilicit còpii destinate proiecției în cinematografe ale filmelor proaspăt lansate pentru a fi copiate.

Se pirata peste tot, punctul de pornire fiind centrele de copiere din Italia, Turcia, Taiwan, Rusia și New York. Copiile ilegale constituiau între un sfert și jumătate din vânzările de casete video din Europa și până la 90% din vânzările din China, India și America de Sud. Se furau filme cu ajutorul camerelor video și telefoanelor, direct de pe ecranul de cinema. În toată Asia, còpii false erau proiectate în „săli video", în care prețul biletului le permitea mai multor prieteni să se adune în mici încăperi, cu băutură și gustări. Canalele de televiziune prin cablu indiene, în sine activități ilegale, difuzau doar filme piratate. Un producător de film din Hong Kong remarca: „Pirateria e cel mai bun sistem de distribuție“.

Odată cu apariția reproducerii digitale, pirateria s-a supraîncălzit. În Asia de Est și Africa, CD-ul Video (VCD), un format digital care folosea un grad scăzut de compresie, a început să ia locul casetei la mijlocul anilor 1990. Era mai ieftin să produci și să transporți discurile ilegale decât casetele video. Folosindu-se de difuzări la televiziunea prin cablu, de casete legale sau de discuri laser, fabricile din China continentală trăgeau în țiplă mii de VCD-uri și le trimiteau în toată Asia, unde se vindeau cu unu, doi dolari bucata.

Calitatea mai bună a imaginii oferită de DVD-uri s-a dovedit și mai atractivă, iar discurile, ușor de copiat. Deși studiourile americane codificau DVD-urile în funcție de regiunea lumii, codurile erau sparte rapid, iar comercianții cărora nu le păsa de regiune ieșeau cu ele pe piață. Potrivit estimărilor, copiile piratate reprezentau mai mult de jumătate din DVD-urile vândute în Mexic și peste 90% din cele vândute în China. Ultima frontieră a activităților de piraterie a fost internetul, unde mii de filme puteau fi vizionate gratuit. Programe rapide de partajare a fișierelor precum BitTorrent ușurau descărcarea, iar alianțele *peer-to-peer* nu se lăsau deloc ușor depistate. Un site suedez a avut îndrăzneala de a-și lua numele de Pirate Bay (golful piraților).

Organizația Internațională a Comerțului (World Trade Organization – WTO), unul dintre cei mai puternici agenți ai globalizării, a solicitat tuturor țărilor membre să își ia angajamentul de a proteja proprietatea intelectuală. În ciuda acestui fapt, majoritatea guvernelor nu s-au grăbit să-i atace pe comercianții clandestini. După ce a insistat că din cauza pirateriei i se scurg șase miliarde de dolari din buzunare, Asociația Cineaștilor din America a început să pună presiune pe China, Rusia și alți contravenienți. Mai mult, a lansat și o campanie internațională îndemnându-i pe consumatori să nu fie „hoți de filme“. În mod ironic, de câte ori còpii excelente ale unui film apar pe internet înaintea premierei în cinematografe, șansele sunt mari ca sursa să fie chiar cineva care lucrează în industria americană de film.

Studiourile au pus presiune pentru formate DVD cu definiție tot mai înaltă, nu doar de dragul calității, ci și în ideea că discurile Blu-ray și HD codificate sunt invulnerabile. Hackerii le-au dat însă de cap. Un muzician a cântat (acompaniindu-se la chitară) codul discului HD și a pus postarea pe YouTube. După ce Blu-ray-ul a câștigat războaiele legate de format, studiourile au continuat să încerce să facă discurile imposibil de copiat. Hackerii specializați au depășit toate obstacolele. În 2017, pirații au început să amenințe că, dacă nu li se plătește o răscumpărare, pun în circulație online filme și seriale încă nelansate. Accesarea și distribuția ilegală de filme au devenit un element permanent al peisajului media global.

## SUBCULTURI ALE FANILOR: APROPRIEREA FILMELOR

Începând cu anii 1910 filmele – în special cele din SUA – și-au câștigat fani internaționali. De jur împrejurul globului, revistele și ziarele au întreținut fascinația cinefililor față de vedete și regizori. Cărți și reviste s-au concentrat pe culturile create în jurul lui Marilyn Monroe, James Dean, Bruce Lee sau al altor personalități carismatice. *Famous Monsters of Filmland*, publicată prima dată în 1958, a alimentat pasiunea pentru horrorul clasic. *Boom*-ul genurilor SF și *fantasy* din anii 1970 a declanșat apariția unei multitudini de publicații, de la periodice precum *Cinefantastique*, *Fangoria* și până la numeroasele reviste dedicate *Războiului stelelor*. Fanii SF, *fantasy* și ai animației au început să se adune la convenții anuale pentru a face schimb și a vinde obiecte de colecție.

Odată cu apariția internetului, condiția de fan s-a schimbat dramatic. Fanii, altfel izolați geografic și diverși, au format o comunitate, interacționând între ei la scară planetară. Vizionarea de casete video acasă a schimbat, la rândul ei, fața culturii fanilor. Înaintea apariției acestora, fanii erau obligați să pândească filmele preferate la cinema sau în transmisii de televiziune noaptea târziu. Acum, un fan putea să dețină còpii ale titlurilor celor mai iubite și, dotat cu două aparate video, putea copia casete de la alți fani. Astfel a crescut legiunea fanilor dedicați schimbului și discuțiilor despre filmele lor favorite. Când au apărut DVD-urile, fanii au reușit să spargă cheile de criptare și să cloneze tot ce le poftea inima. Micile companii circulau titluri rare, deseori sfidând legea drepturilor de autor.

Pe măsură ce filmele rare traversau într-o clipită granițele naționale prin cablu, satelit și casete video, gusturile fanilor se diversificau. În anii 1960–1970, industriile de film marginale exportaseră filme de gen ieftine, uneori foarte excentrice – filme filipineze cu femei în închisoare, drame mexicane cu luptători mascați și filme turcești cu vampiri. Descoperite pe video, aceste filme *mondo* îi atrăgeau pe mulți tineri în căutare de emoții tari din afara Hollywoodului. Saga kung-fu, muzicalurile de la Bollywood și animațiile japoneze și-au găsit nișe în cultura *mainstream* a tinerilor, în principal datorită celor care, în anii 1980 și 1990, au pus în circulație neobosiți casete video copiate.

Indiferent de preferințe, fanii și-au descoperit vocea în fanzine. Aceste reviste făcute din colaje și trase la xerox erau rodul pasiunii, fiind distribuite prin poștă și la tot mai popularele adunări de fani. Filme cult precum *Vânătorul de recompense/ Blade Runner* și *Catifeaua albastră/ Blue Velvet* constituiau în mod frecvent subiect de fanzine. La mijlocul anilor 1990, zinele au fost înlocuite de internet. Fanii își puteau face din site-uri altare dedicate filmelor favorite, iar camerele de chat le permiteau să facă schimburi de păreri și de casete video copiate. Yahoo și Livejournal găzduiau discuții între fani, iar începând cu 2007, Tumblr a fost platforma pe care milioane de micro-bloguri ale fanilor și-au găsit un loc.

Comunitățile de fani au fost numite „culturi participative" pentru că membrii lor prelucrează textele media pe care le iubesc.* Când li s-a oferit ocazia, fanii au dus filmul sau serialul original în direcții noi – au decupat scene pentru a alcătui clipuri video cu momente-cheie, au compus poezii și cântece despre personajele favorite și și-au transmis între ei noi povești despre acestea. Frenezia stârnită de *Războiul stelelor* în rândul fanilor a convins companiile de film că, dacă nu creează fan cluburi oficiale și nu fac ordine în zecile de fanzine aflate în circulație, înseamnă să-și saboteze drepturile de proprietate intelectuală.

Internetul doar a sporit acest risc, în condițiile în care fanii nu aveau să ezite să recicleze orice găseau. După ce fanii de muzică au inventat *mashup*-ul combinând două cântece diferite, a venit rândul fanilor de film să facă *mashup*-uri video extrăgând din DVD-urile și *trailerele* online clipuri și coloane sonore, pe care le mixau apoi în moduri parodice. „Brokeback to the Future" (2006) infuzează o sensibilitate gay (*Brokeback Mountain*) în saga lui McFly (*Înapoi în viitor*); în „A Hard Day's Night of the Living Dead" (2006), The Beatles fug de zombi. Parodiile, tributurile și punerile în scenă de către fani au exploatat fără jenă brandurile create de Hollywood. Legislația drepturilor de autor și a proprietății intelectuale a fost flagrant încălcată. Fanii rămâneau însă cea mai fidelă secțiune a publicului, iar studiourile nu îndrăzneau să și-i înstrăineze. Ca urmare, marile companii de film americane au oscilat tot timpul între a-i ademeni pe fani și a-i amenința când considerau că aceștia au mers prea departe.

**Fani și decidenți** Fanii au constituit, în mod evident, publicul-nucleu al *blockbusterelor*, iar industria i-a ademenit cu bunătăți: site-urile web ale filmelor le-au oferit *trailere*, imagini de fundal pentru calculator, puzzle-uri, jocuri și premii. Studiourile au intrat și pe teritoriul fanilor. Comic-Con, care se ține în fiecare iulie în San Diego, a început ca o întâlnire a colecționarilor de bandă desenată. În timp a devenit cea mai importantă adunare a pasionaților de cultură populară din lumea întreagă, cu peste 130 000 de participanți. La Comic-Con, fanii asistă la demonstrații ale celor mai noi jocuri video și produse asociate francizelor, urmăresc avanpremiere ale unor filme și seriale. Astfel, din dorința cineaștilor de a stârni agitație, au apărut înfruntările „Marvel *versus* DC", prin care studiourile și-au promovat francizele rivale.

Cineaștii și-au dat seama că îi pot acapara și mai mult pe fani prin intermediul a ceea ce un istoric media a numit *povestirea transmedia*: continuarea unor linii narative sau dezvoltarea unor personaje pe platforme multiple**. Fenomenul este unul foarte vechi: de exemplu, miturile străvechi și povestirile religioase se transmiteau prin cântece, imagini, dar și piese de teatru și texte scrise. În cazul filmului este însă ceva destul de recent. Francizele nu s-au mai mulțumit să propună o serie de aventuri cu același personaj principal, ca în filmele cu James Bond, în schimb au început să creeze o întreagă lume fictivă, populată de o multitudine de personaje și teritorii. Poveștile despre lumea respectivă puteau fi astfel împărțite între mai multe platforme diferite, de la benzi desenate la jocuri video.

Majoritatea francizelor au optat ca filmele să decidă canonul, în timp ce restul media doar rotunjesc povestea. George Lucas a fost un pionier al povestirii transmedia, asigurându-se că romanele, benzile desenate și serialele de animație *Războiul stelelor* completează golurile sagăi de pe ecran. O carte de bandă desenată *Războiul stelelor* din 2019 dezvoltă secvențele finale ale episodului *Imperiul contraatacă/ The Empire Strikes Back* (1980), descriind reacția lui Luke Skywalker când află cine îi este tată.

---

* Henry Jenkins, *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture* (New York: Routledge, 1992).

** Henry Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide* (New York: New York University Press, 2006), pp. 93–130.

În 2011, J.K. Rowling și-a creat site-ul web Pottermore, invitând fanii să se delecteze cu povești noi și să cerceteze anumite obiecte, creaturi și vrăjitorii din lumea lui Harry Potter. Proprietarii francizei au sperat că o nouă rezervă de povești care merg în urmă, dar și „în lateral“ nu le va aduce doar noi spectatori ai sagăi, ci îi va și fideliza față de brand. Pe măsură ce fanii creșteau și aveau propriile familii, episoadele viitoare aveau să atragă noi generații în lumea transmedia a francizei.

Tot pentru a consolida fidelitatea față de brand, cineaștii au evidențiat momente concepute să le facă pe plac fanilor, care fac apel la cunoștințe detaliate despre franciză. *007: Coordonata Skyfall/ Skyfall* (2012) a făcut un astfel de gest aducând înapoi automobilul Austin Martin pe care fanii filmelor cu James Bond îl asociază cu eroul. Fiecare film Marvel include o apariție *cameo* a legendarului creator al benzilor desenate, Stan Lee. „Apusul dublu“ care apare în *Războiul Stelelor IX: Skywalker – Ascensiunea/ Star Wars IX: The Rise of Skywalker* (2019) reproduce un cadru similar din primul episod al seriei, de acum peste patruzeci de ani.

Reacțiile fanilor au modelat francize întregi. Șeful Marvel Studios, Kevin Feige, el însuși un fan încă din copilărie, a adus pe ecran universul benzilor desenate umplând filmele cu linii narative întrețesute și referințe încrucișate. Acest lucru îi stârnea pe spectatori să revadă titlurile mai vechi și să speculeze la nesfârșit online despre ce s-ar putea întâmpla în episoadele următoare. Acesta a reacționat și la solicitările spectatorilor de a vedea o femeie în rolul lui *Captain Marvel* (2019) și un protagonist de culoare în *Pantera neagră/ Black Panther* (2018).

Din când în când, fanii au fost implicați și mai direct în procesul de creație. Concepută de New Line de la bun început ca un film global, trilogia *Stăpânul inelelor/ The Lord of the Rings* (2001–2003) a devenit un obiect-fetiș al fanilor de cum a fost anunțată. Camerele de chat zbârnâiau de discuții despre distribuția perfectă, știind că echipa regizorului Peter Jackson le urmărește. E posibil chiar să fi influențat decizia finală, dat fiind că favorita fanilor, Cate Blanchett, a primit un rol esențial. Mulți fani au considerat că obiecțiile lor vizavi de schimbarea romanului original l-ar fi încurajat pe Jackson să se țină cât mai aproape de el. O împătimită a poveștii din Noua Zeelandă a bătut tot drumul până la locațiile în care se filma, postând știri pe TheOneRing.net. New Line a privit-o ca pe un spion, în schimb Jackson a invitat-o să viziteze platoul de filmare. În același timp, New Line i-a permis unui actor, Ian McKellen, să țină un jurnal despre filmare pe site-ul său web. Tot atât de inteligentă a fost și mișcarea de a lansa primul *trailer* al filmului întâi online, abia apoi în cinematografe, atrăgând peste 1,6 milioane de vizionări în prima zi.

**Fani *versus* decidenți** Odată cu influența tot mai mare a fanilor s-au înmulțit și fricțiunile. În 2019, *trailerul* unui film în care apare vedeta de joc video Ariciul Sonic a stârnit furia fanilor. Designul personajului a atras sute de mii de recenzii proaste, iar ca urmare Sonic a fost redesenat. Noul *trailer* a fost primit mult mai bine. Se spune că obiecțiile fanilor au provocat o întârziere de cinci luni a producției.

Rețelele sociale critică orice încercare de a actualiza lumea unei povești venerate. Ultima trilogie *Războiul stelelor* (2015–2019) a introdus o protagonistă și a acordat roluri importante persoanelor de culoare. Mii de fani au lansat insulte online la adresa actorilor. Deși anticipase criticile legate de plasarea lui Rey în centrul acțiunii, compania Disney a încercat să tempereze obiecțiile fanilor bărbați. „Nu ne-am dorit neapărat ca ea să fie un personaj foarte feminin“, remarca un designer de costume, „...sau unul foarte masculin“[*]. Momentul în care Rey scoate sabia laser cu dublu tăiș, conceput special să fie pe placul fanilor, a fost primit cu mare entuziasm, aceasta devenind un personaj de *cosplay* popular printre fanii de toate genurile.

În devotamentul lor, fanii au încercat să submineze planurile studiourilor, inclusiv sfidând legea drepturilor de autor. George Lucas a lansat primul episod al *Războiului stelelor* în versiuni revizuite și a retras originalul. Ca reacție, fanii au scotocit după versiuni pe 16 mm ale originalului și le-au postat online. „Edițiile speciale“ făcute de fani au apărut ca ciupercile după ploaie, care cu un montaj diferit, care cu CGI adăugat, colorizare diferită și îmbunătățiri ale definiției. O echipă clandestină a lucrat ani întregi ca să curețe digital o copie spaniolă pe 35 mm a originalului, iar apoi au postat-o pe internet. În primele decenii, colecționarii conservaseră filme mute pe care studiourile și arhivele nu fuseseră în stare să le păstreze. Acum fanii puteau argumenta că punând la dispoziția publicului clasicul lor preferat nu doar își arătau respectul, ci își aduceau și contribuția la documentarea istoriei filmului.

Fanii au mers și mai departe, refăcând obsesiv filmele favorite. În 1982, trei băieți din Mississippi au început să recreeze *Căutătorii arcei pierdute/ Raiders of*

---

[*] Michael Kaplan, citat în „Everybody Loves Rey, A *Star Wars* Story“, *Wired* (noiembrie 2019), p. 74.

*the Lost Ark* cadru cu cadru, în format VHS (**fig. 29.8, 29.9**). Le-a luat șapte ani, rezultatul fiind că actorii întineresc și îmbătrânesc de la o scenă la alta. La fel s-a întâmplat și în cazul filmului făcut de fani, din chetă, *Star Wars Uncut* (2010). Casey Pugh a creat un website pe care fanii se puteau înscrie pentru a reface, în orice mod voiau ei, un segment de cincisprezece secunde din primul titlu al francizei. La final a unit toate cele 473 de contribuții și le-a sincronizat cu coloana sonoră originală a filmului. Segmentele erau extrem de diverse, inclusiv interpretări ale fanilor, imagini suprarealiste și tot felul de tehnici de animație (**fig. color 29.3**).

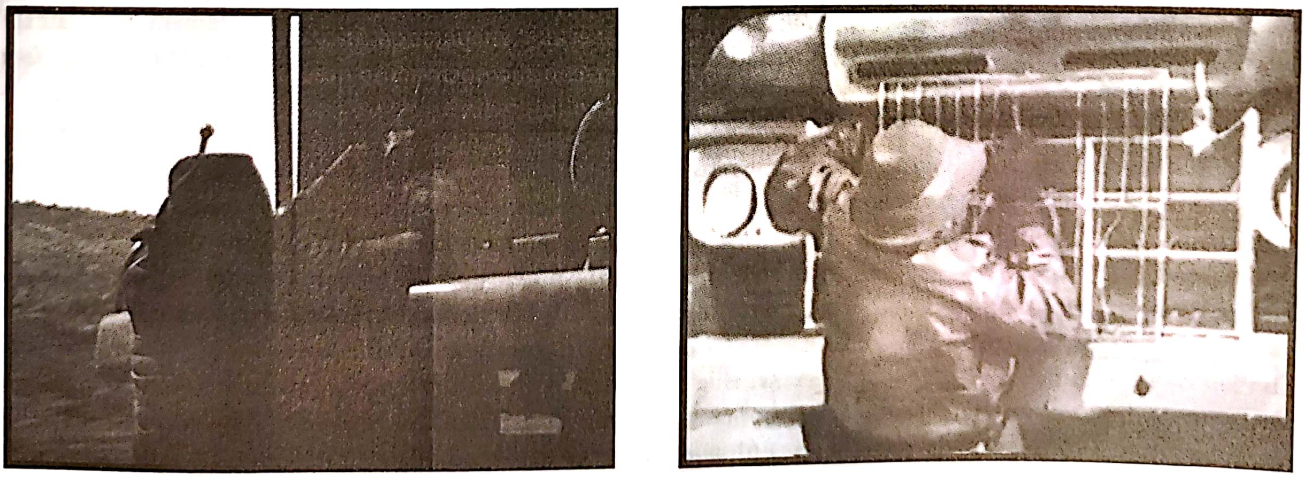
Uriașa economie hollywoodiană a divertismentului, care a încurajat o sumedenie de gusturi de nișă, reușise să transforme condiția de fan în ceva la modă. Cărțile lui J.K. Rowling erau iubite de adulți, iar figurinele cu Omul-Păianjen se găseau în apartamentele hipsterilor. „Am învins“, observa Patton Oswalt. „Obsesia de fan a devenit *mainstream*. Și cu asta s-a ales praful de tot“*. Fanii de modă veche își dedicau cu pasiune ani întregi din viața lor căutării a tot felul de fanzine rare și còpii proaste de casete video. Spre regretul lui Oswalt, internetul a permis ca orice fărâmiță de cultură pop să fie instantaneu absorbită și apoi abandonată, fără timpul necesar marinării în pasiunea obsesivă. Devenind globală, cultura fanilor inițiați își pierdea identitatea subversivă.

La începutul secolului XXI, cinematograful a jucat un rol-cheie în globalizare. Hollywoodul își consolida puterea datorită anvergurii conglomeratelor și succesului strategiei multiplexurilor. În același timp, alianțele cinematografice regionale concurau intens pentru spectatori. Emigranții și exilații își traduceau experiențele în filme care nu ar fi putut fi făcute de oameni ce trăiau într-o singură țară. Numărul de festivaluri dedicate tuturor tipurilor de filme creștea vertiginos. Prin intermediul cablului, aparatelor video și internetului, spectatorii din afara orașelor mari aveau acces la filme pe care nu le-ar fi putut vedea vreodată în cinematografele din localitățile lor. Subculturile fanilor nu promovau doar producțiile clasice oficiale, ci și filme care nu aveau nicio legătură cu ideea de *blockbuster* hollywoodian. Pe măsură ce numărul de ecrane, publice și personale, a crescut, oameni din diferite societăți au început să-și comunice unii altora pasiunea pentru filme de toate felurile.

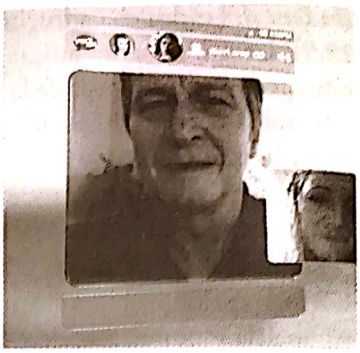
În anii 2010 însă, forțele care se opuneau globalizării au cunoscut un avânt. Cele mai puternice țări au luat măsuri de restricționare a imigrației, s-au retras din acorduri comerciale și au restricționat investițiile de capital în alte regiuni. Mișcările populiste din Statele Unite și din Europa au început să proclame că fiecare națiune trebuie să fie autosuficientă economic și omogenă cultural. Pandemia de coronavirus din 2020 a accentuat toate aceste scindări. Au existat chiar observatori care au prezis destrămarea Uniunii Europene. Astfel, a devenit neclar modul în care cinematograful, o artă și afacere internaționale încă de la origini, își va putea menține locul într-o cultură globală comună.

---

* Patton Oswalt, „Wake Up, Geek Culture. Time to Die“, *Wired* (ianuarie 2011), p. 98.

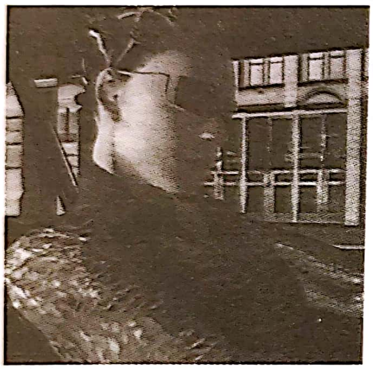


**29.8, 29.9.** *Căutătorii arcei pierdute: Adaptarea/ Raiders of the Lost Ark: The Adaptation* a fost făcut de trei adolescenți din Mississippi, Eric Zala, Chris Strompolos și Rayson Lamb. (Aici cadrul original pe ecran lat a fost tăiat la dimensiunea aproximativă pe care tinerii cineaști ar fi văzut-o dacă ar fi vizionat *Căutătorii* de pe o casetă VHS.)



## CAPITOLUL 30

# TEHNOLOGIA DIGITALĂ ȘI CINEMATOGRAFUL



În mai 1999, *Războiul stelelor: Episodul I – Amenințarea fantomei/ Star Wars: Episode I – The Phantom Menace* de George Lucas a fost lansat în SUA în aproape 3 000 de cinematografe. Patru săli, în New Jersey și California, au testat prototipuri de proiectoare digitale. Au urmat în scurt timp și alte „pelicule fără peliculă“ care au rulat în câteva cinematografe. Jurnaliștii au declarat că în decurs de câțiva ani digitalul avea să devină standardul proiecției cinematografice.

Tehnologia digitală a pătruns și în etapa de producție. Încă din 1997 Lucas prezicea: „Pelicula e ceva foarte special, dar va ieși din uz. Și trebuie să acceptăm această schimbare.“* Lucas a filmat al doilea episod din *Războiul stelelor: Atacul clonelor/ Attack of the Clones* (2002) cu o cameră digitală HD (înaltă definiție). Robert Rodriguez a făcut la fel pentru *O altă joacă de-a spionii/ Spy Kids 2: The Island of Lost Dreams* (2002) și *A fost odată în Mexic – Desperado 2/ Once Upon a Time in Mexico* (2003). Ambii regizori au declarat că nu vor mai filma niciodată pe peliculă. Mulți oameni din industrie se temeau de moartea suportului fotochimic (pelicula cinematografică), dar Lucas considera că schimbarea era inevitabilă.

Distribuția digitală părea mai greu de realizat decât producția și proiecția. Pentru a face filmele să circule, nu era oare nevoie de un suport fizic – fie că era vorba despre role de film, casete VHS sau DVD-uri? Chiar și sălile care prezentau *Amenințarea fantomei* foloseau hard-diskuri. Dar unii manageri visau să trimită sălilor filme prin satelit sau fibră optică. Și dacă filmele puteau fi distribuite digital către marile săli de cinema, de ce n-ar putea fi puse la dispoziția publicului de acasă în același fel?

---

* În Ron Magid, „George Lucas: Past, Present and Future“, *American Cinematographer* 78, nr. 2 (februarie 1997), p. 52.

„Convergența digitală" a fost numele dat perspectivei că orice produs, indiferent de mediul de origine, poate fi codificat, manipulat, distribuit și proiectat în format digital. Acest proces schimba deja regulile editurilor, industriilor televizuală și muzicală. Până la urmă, filmul, pe care Lucas îl numea ultima tehnologie de secol XIX, s-a pus și el la zi. Între 1995 și 2015, cinematografia și-a pierdut legătura cu un suport fizic anume. Majoritatea filmelor nu mai existau sub formă de fâșii de plastic înfășurate în jurul unor role, ci de șiruri de unu și de zero.

Și în lumea filmului a avut loc un soi de convergență. Cele trei ramuri majore ale industriei – producția, distribuția și difuzarea – au migrat către platformele digitale. A durat în jur de douăzeci de ani pentru ca toate fazele să se sincronizeze, astfel încât un film realizat cu tehnologie digitală să poată fi distribuit și difuzat în același format. Schimbarea a depins de apariția unor calculatoare mai performante, a unor programe mai sofisticate și a unei viteze mai mari de upload și download de internet. Ca multe alte schimbări, a părut subită, dar în culise ea a fost progresivă și instabilă.

În aceeași perioadă, convergența digitală a depășit industria filmului. Dezvoltarea „noilor media" a estompat granițele dintre film, muzică, videoclipuri de amator și jocuri video. Un rol crucial în această fuziune l-a avut internetul, care a permis aproprierea, combinarea, manipularea și partajarea filmelor, jocurilor, muzicii, fotografiilor și textului. Primul site web a apărut în 1991 și internetul a devenit disponibil publicului larg în 1993. În 1997, începea deja să devină giganticul ansamblu de site-uri și aplicații pe care-l cunoaștem astăzi.

Convergența garanta un dinamism tehnologic constant și substituirea rapidă a unei aplicații sau a unui sistem de operare cu altul. Napster a fost înlocuit de iTunes sau Spotify, MySpace de Facebook și Instagram. Telefoanele mobile au devenit telefoane inteligente – calculatoare de buzunar care pot face fotografii și video-uri, pot trimite mesaje și asigura un flux neîntrerupt de divertismente. Google, Amazon, Apple și alte firme mari au devenit extrem de puternice, absorbind servicii web cu priză la public precum YouTube și întinzându-și influența asupra întregii planete. Oamenii au început să ducă vieți virtuale, conectate permanent la rețelele sociale și la universul web. Pe când globalizarea dizolva culturile filmice unele într-altele, cineaștii au trebuit să se ajusteze și ei la mișcarea browniană a epocii digitale.

## INSTRUMENTELE DIGITALE: BUCATĂ CU BUCATĂ

Chiar dinainte ca Lucas să promoveze convergența digitală, el și alți cineaști au introdus calculatoarele în procesul realizării filmelor. Prima încercare a constat în *sistemele de control al mișcării*, camere dirijate de calculatoare care puteau să repete cadru cu cadru anumite mișcări în timp ce filmau niște miniaturi sau modele. Folosit experimental în *Odiseea Spațială 2001/ 2001: A Space Odyssey* (1968) și în alte proiecte, controlul mișcării a fost utilizat masiv în *Războiul stelelor: O nouă speranță/ Star Wars IV: A New Hope* (1977) și în scurt timp procedeul a devenit vital pentru conferirea unei senzații de tridimensionalitate efectelor speciale.

Înregistrarea și redarea sunetului au trecut la rândul lor la digital. Casetele DAT (Digital Audio Tape) au devenit noul standard al ingineriei de sunet atât în muzică, cât și în film. În timp ce sunetul digital se răspândea în producția de film la mijlocul anilor 1980, el a ajuns și la publicul larg prin intermediul discului compact (CD). Ulterior, marile săli de cinema au trecut la sisteme digitale multi-canal, ceea ce i-a încurajat pe cineaști să folosească efecte de *surround* cât mai sugestive și intervale dinamice ale sunetului cât mai mari.

În anii 1980 și 1990, tehnologia digitală a pătruns treptat, pe bucăți, în producția de film. Până în anii 2000 nu s-au făcut eforturi în vederea stabilirii unui lanț de producție perfect coordonat.

### Preproducția

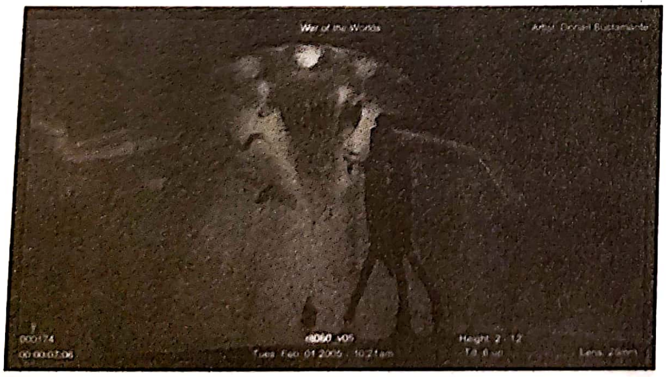
Destul de rapid, calculatoarele au fost puse în slujba îndeplinirii unor sarcini birocratice ținând de scrierea scenariilor și elaborarea bugetelor. Schimbări mai semnificative au avut loc la nivelul scenografiei și previzualizării.

Scenografii și-au făcut mult timp treaba folosind schițe și machete. Softurile de arhitectură și desen au devenit treptat mai accesibile, astfel încât scenografii au căpătat o precizie mai mare, creând decoruri 3D în spațiul virtual. Coregrafia pentru dansurile Oompa-Loompa din *Charlie și fabrica de ciocolată/ Charlie and the Chocolate Factory* (2005) a fost concepută în decoruri virtuale. Alt program a permis transpunerea decorurilor asupra unor spații reale prin intermediul Google Earth.

Termenul de *previzualizare* se referă la orice metodă de proiectare bazată pe imagini, precum schițele și desenele tehnice, dar sensul dominant este acum cel de pregătire a unei secvențe de film prin crearea unei versiuni animate simple, digitale a acesteia. Imaginile care alcătuiau *storyboard*-ul erau filmate și montate pe o coloană sonoră preînregistrată. Cineaștii puteau astfel determina durata cadrelor și montajul înainte de a se lansa în procesul extrem de costisitor al animației propriu-zise.

La mijlocul anilor 1990, tehnicile de previzualizare constau în figuri pătrățoase și decoruri schițate sumar, care nu consumau mult timp sau spațiu de memorie a calculatorului. Previzualizările erau scumpe și erau folosite cu precădere pentru a planifica secvențe ce implicau efecte speciale. În scurt timp însă, unii cineaști au realizat că producțiile cu bugete mari și-ar fi putut permite să aibă versiuni de previzualizare pentru întreg filmul. O previzualizare conținea mult mai multe informații decât un *storyboard*. Regizorii și directorii de imagine puteau să hotărască în avans pozițiile de stație ale camerei, obiectivele, eclerajul și traiectoria actorilor; aceștia din urmă puteau sta într-un spațiu gol și vedea în jurul lor decoruri sau monștri care urmau să fie adăugați digital (**fig. 30.1**). Echipele de efecte speciale puteau să-și înceapă munca din timp.

Și de data aceasta Lucas s-a dovedit un pionier. *Amenințarea fantomei* a fost previzualizat integral. Secvențele erau planificate la un asemenea nivel de detaliu, încât monteurul nu trebuia decât să aștepte materialele fiecărei zile de filmare și să le pună în ordinea stabilită în previzualizări. Lucas și-a dezvăluit metoda altor doi regizori. După un tur al *ranch*-ului Skywalker, Peter Jackson a pus pe picioare un departament de previzualizare, aflat în legătură atât cu departamentul de scenografie, cât și cu compania sa de efecte speciale, Weta Digital (vezi *Peter Jackson și urmările „Stăpânului inelelor"*, din Capitolul 27), pentru a crea versiuni de previzualizare integrale pentru *Stăpânul inelelor* (2001–2003) și *King Kong* (2005). Mai târziu, Lucas l-a convins pe Steven Spielberg, cunoscut pentru neîncrederea lui în tehnologiile digitale, să adopte metoda previzualizărilor pentru *Războiul lumilor/ War of the Worlds* (2005).



**30.1.** Steven Spielberg le-a arătat aceste previzualizări actorilor din *Războiul lumilor*, astfel încât să știe la ce să reacționeze.

Programele de previzualizare erau un indiciu timpuriu al convergenței mediilor digitale. Decorurile subacvatice din *Abisul/ The Abyss* (1989) au fost previzualizate cu ajutorul unui dispozitiv de realitate virtuală provenit dintr-un joc video. Acel dispozitiv a devenit Virtus WalkThrough Pro, un program de previzualizare foarte cunoscut. Antics, alt program bazat pe tehnologia jocurilor video, a fost lansat în 2005. Programele de acest fel au proliferat și le-au permis cineaștilor independenți să utilizeze la rândul lor previzualizările.

## Postproducția

Fișierele digitale intermediare au câștigat teren în fazele ulterioare filmării. Montajul, corecția de culoare, efectele speciale și designul de sunet au devenit mai rapide și mai flexibile cu ajutorul programelor și sistemelor de stocare informatice.

În cazul imaginilor pe 35 mm, *colorizarea* se folosea de obicei pentru a uniformiza aspectul unor cadre filmate în condiții de lumină diferite. Colorizarea avea loc în laboratoare, utilizând teste, filtre, timpul de expunere și balansul de alb al lămpii de copiere. Folosirea tehnologiei DI (*digital intermediate*) a accelerat procesul și le-a oferit o paletă mai largă de posibilități regizorilor. Scanarea digitală era întrebuințată de mulți ani pentru a transfera filme pe suport video cu ajutorul telecinemaului. Datorită puterii mai mari a calculatoarelor, scanarea filmelor ca fișiere digitale devenea posibilă, precum și manipularea culorilor și a altor atribute vizuale ale acestora, la fel și printarea imaginilor finale înapoi pe internegativ.

La început, procesul DI costa mult și dura câteva secunde per fotogramă. Doar reclamele, datorită duratei lor reduse și bugetelor mari, foloseau de obicei această tehnologie. Spre sfârșitul anilor 1990, aparate noi au putut scana mai rapid și produce materiale video HD (1920x1080 rezoluție spațială), iar formatul

DI a început să fie folosit ocazional și în postproducția cinematografică.

*Pleasantville* (1998) a fost primul lungmetraj care a utilizat fișierele digitale intermediare în manipularea culorilor. Povestea o cerea: protagoniștii adolescenți intrau în mod magic în ecranul alb-negru al televizorului, dar își conservau culoarea; treptat, alte personaje și obiecte se colorau la rândul lor. S-a filmat pe peliculă color și, în aproximativ 1 700 de cadre, s-a intervenit printr-o desaturare a anumitor părți ale imaginii. În acest caz, transformările erau un element al poveștii fantastice, dar în *Marea hoinăreală/ O Brother, Where Art Thou?* (2000), întreg filmul a fost scanat pentru a schimba verdele luxuriant al peisajelor într-un maro prăfuit, motivat de plasarea intrigii în perioada Marii Crize economice (**fig. color 30.1, 30.2**).

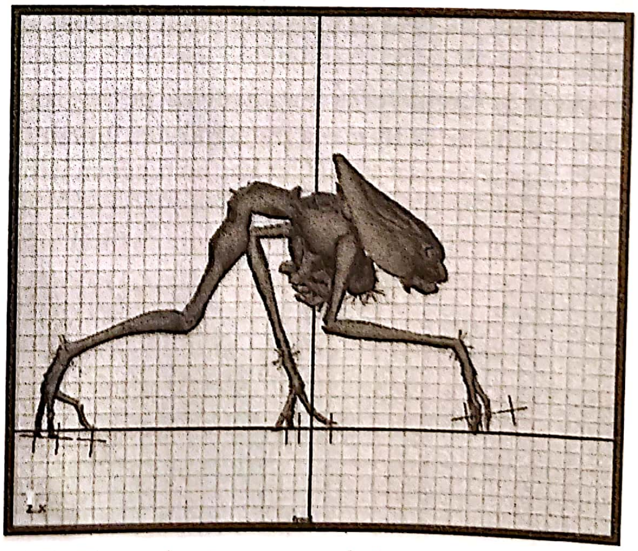
Pentru *Stăpânul inelelor* a fost inventat un nou sistem care să permită expertului în colorizare să vizeze exact acele suprafețe ale cadrului care necesitau modificări (selecții de culoare, măști mobile etc). La începutul anului 2002, noul program a fost lansat pe piață cu numele 5D Colossus (redenumit mai târziu „Lustre“). A devenit rapid una dintre cele mai apreciate unelte de postproducție. La finalul lui 2003, fișierele digitale intermediare erau ceva obișnuit și în curând costurile aveau să scadă suficient încât să permită producțiilor independente și de artă din întreaga lume să le întrebuințeze.

Deși colorizarea pornind de la fișiere digitale intermediare s-a generalizat, tehnica a trecut neobservată de majoritatea spectatorilor. Pentru public, schimbarea cea mai vizibilă antrenată de tehnologia digitală a constat în *imaginile generate pe calculator* (CGI). Acestea s-au dezvoltat treptat. În 1982 Disney a lansat *TRON*, primul film care conținea o pondere semnificativă de imagini generate pe calculator (**fig. color 30.3**), dar eșecul său comercial a descurajat studioul să mai opteze pentru o abordare atât de costisitoare.

La început, conceperea imaginilor generate pe calculator era laborioasă și necesita calculatoare foarte puternice. Programele timpurii nu aveau metode sofisticate de randare, operație care presupune adăugarea texturilor, culorilor și eclerajului unor suprafețe (**fig. 30.2**). Animarea viețuitoarelor era o provocare deosebit de grea. Dar departamentul companiei Lucasfilm, care avea să devină ulterior Pixar, a conceput RenderMan, un program care urma să revoluționeze imaginile generate pe calculator. RenderMan, folosit pentru prima dată pentru animarea unei figuri care iese dintr-un vitraliu în *Tânărul Sherlock Holmes/ Young Sherlock Holmes* (1985), a fost perfecționat cu ocazia creării extratereștrilor subacvatici din *Abisul* și a personajului negativ din metal lichid care putea lua formă umană în *Terminator 2: Ziua Judecății/ Terminator 2: Judgment Day* (1991, vezi fig. color 28.9). Pixar a actualizat RenderMan în mod periodic astfel încât să poată face față unor suprafețe complexe precum blana (**fig. color 30.4**), textilele, reflexele și iarba. Alte studiouri au încercat să capteze calitățile diafane ale pielii și ochilor umani.

În 1993, *Jurassic Park* a revoluționat tehnica imaginilor generate pe calculator prin realismului pielii și mișcărilor dinozaurilor săi (fig. 29.1). Filmele ticsite de efecte speciale au proliferat. Unele imagini generate pe calculator erau spectaculoase și creau lumi fantastice precum cea din *Al cincilea element/ The Fifth Element* (1997; vezi fig. color 29.1). Alte utilizări ale acestora erau mai banale, precum adăugarea unui panou pe o clădire sau ștergerea cablurilor de siguranță ale actorilor din timpul scenelor de lupte marțiale (vezi fig. color 29.2). Lansarea programului de animație Maya în 1998 a crescut în mod spectaculos gradul de control asupra unor factori precum forța gravitațională, vremea și mișcarea musculară. Maya era versatil, fiind compatibil cu majoritatea celorlalte programe și chiar și cu unele softuri licențiate mai mici, concepute pentru nevoile unui film anume. Maya a devenit un standard în industrie, alături de RenderMan și Lustre.

*Amenințarea fantomei* a fost primul film cu actori care să conțină un personaj cu aspect uman creat pe calculator, dar reacția defavorabilă a publicului la adresa lui Jar Jar Binks a eclipsat această reușită.



**30.2.** Un test de mișcare „nerandat“ pentru extratereștrii din *Războiul lumilor.*

Combinând tehnici inovatoare de captare a mișcării și metode noi de randare, *Stăpânul inelelor: Cele două turnuri/ The Lord of the Rings: The Two Towers* (2002) a fost lăudat pentru personajul Gollum, care simula aspectul translucid al pielii și licărirea ochilor umani (**fig. color 30.5**).

Odată cu succesul *blockbusterelor* și cu creșterea calității imaginilor generate pe computer, numărul efectelor speciale din filme a crescut și mai mult. *Jurassic Park* avea în jur de cincizeci de cadre cu efecte speciale. *Superman Revine/ Superman Returns* (2006) avea 1 416. Deși costul anumitor tehnici a scăzut, creșterea numărului și complexității cadrelor cu efecte speciale a mărit bugetul filmelor. Până la jumătate din costurile unui film putea fi dedicat imaginilor generate pe calculator.

Alte etape ale postproducției au fost facilitate și accelerate de tehnologia digitală. Inițial, montarea cadrelor unui film în ordinea lor finală necesita producerea unei cópii de lucru a materialului și decuparea ei în ordinea dorită. Pentru versiunea finală de montaj, o copie a negativului din cameră era tăiată și montată conform versiunii pozitive.

La mijlocul anilor 1980, mai multe companii au dezvoltat programe de montaj non-liniar, care înlocuiau copia de lucru cu o copie video a filmului. Monteurii puteau accesa foarte repede orice cadru doreau și puteau încerca soluții diferite fără să taie fizic pelicula. Lucasfilm a lansat EditDroid pe piață în 1984, dar prețul lui ridicat, combinat cu reticența cineaștilor de a trece la o tehnologie cu care nu erau familiarizați, a dus la vânzări modeste. În 1994, tehnologia de bază a fost vândută companiei Avid. Cam în același timp, a apărut un alt sistem cu un principiu similar, Lightworks.

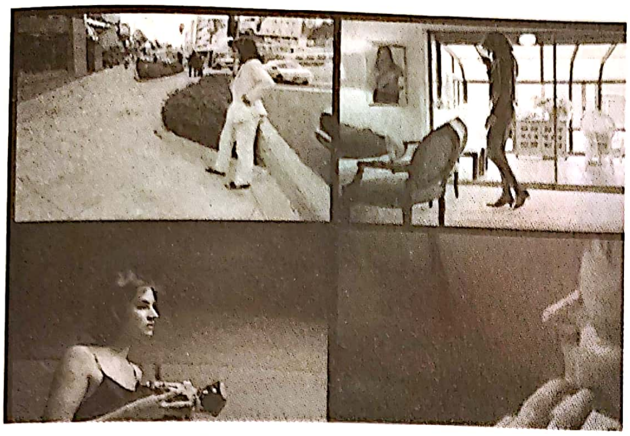
Avid și Lightworks i-au convins pe regizorii hollywoodieni să treacă la montajul non-liniar. În 1999, Apple a lansat Final Cut Pro, un program ieftin și ușor de utilizat, care le permitea monteurilor să lucreze pe desktopuri sau laptopuri. Primul film hollywoodian care a folosit Final Cut Pro a fost *Regulile atracției/ The Rules of Attraction* (2002), iar ulterior programul a fost adoptat la scară largă. În aceeași perioadă, evoluțiile la nivelul tehnologiei de sunet au optimizat montajul și mixajul pistelor sonore. În 2005, majoritatea activităților de postproducție se desfășurau deja în sfera digitală.

## Filmarea în digital: experimente periferice

Filmarea cu camere digitale a început în industria televiziunii, dar a pătruns cu greu în practicile cinematografice. Imaginile digitale erau adecvate transmisiei televizuale, dar erau estompate și cețoase când erau proiectate pe un ecran cinematografic. În timpul anilor 1990 și la începutul anilor 2000, camerele de definiție standard și ulterior cele de înaltă definiție au ameliorat drastic calitatea înregistrărilor video. Ele au fost adoptate de cineaștii independenți sau de cei care preferau metodele artizanale, dar rareori de reprezentanții industriei hollywoodiene.

În 1995, Sony a stabilit un nou standard pentru aparatele de filmat semiprofesioniste, prezentând o cameră video digitală cu o rezoluție nemaiîntâlnită. Aceasta era și mult mai ieftină decât cele pe peliculă folosite de profesioniști. Întrucât înregistra simultan imagine și sunet, având un microfon plasat deasupra obiectivului, îi permitea regizorului să plece să filmeze singur în locație. Un alt punct important l-a constituit capacitatea camerei Sony de a transfera informația video atât pe PC, cât și pe Mac. Iar pentru etapa următoare, existau deja câteva programe care îi permiteau cineastului să realizeze digital toate operațiunile de postproducție.

La scurtă vreme, regizorii independenți au început să experimenteze cu digitalul. Primul film al mișcării daneze Dogma 95 (vezi *Înapoi la esențial: Dogma 95*, din Capitolul 29), *Sărbătoarea/ Festen* (1998), a fost filmat în digital și lansat pe peliculă 35 mm. Succesul filmului l-a inspirat pe Miguel Arteta să realizeze *Chuck și Buck/ Chuck and Buck* (2000), unul dintre primele filme digitale care să fie transferate pe 35 mm și difuzate în cinematografele din SUA. Un film american care adera regulilor impuse de Dogma 95, *julien donkey-boy* (1999), și-a calibrat materialul digital de slabă calitate pentru o lansare pe 35 mm. În 2000, Mike Figgis a realizat *Timecode* (2000) (**fig. 30.3**), un film care urmărește patru povești vag conectate, ce ocupă fiecare câte un sfert din cadru. Richard Linklater, care trecea de la filme de artă independente la proiecte comerciale, a folosit tehnologia digitală pentru a-și dezvolta un stil de animație unic. Pentru *Vis și realitate/ Waking Life* (2001), Linklater a filmat imagini cu actori cu camere digitale semiprofesioniste și a predat materialul unei echipe de animatori care l-a refăcut în animație digitală 2D (**fig. color 30.6**). Linklater a folosit o tehnică similară în *Viziuni întunecate/ A Scanner Darkly* (2006).



**30.3.** „Tehnica video este aici“, spune femeia din partea din stânga jos a cadrului, „și pretinde noi forme de expresie, noi senzații“. (*Timecode*)

Până la urmă, și alți regizori independenți americani au trecut la tehnologia digitală. David Lynch a folosit-o în *Imperiul minții/ Inland Empire* (2006), după ce făcuse deja câteva scurtmetraje cu camere video standard pentru site-ul lui web. El a declarat: „În opinia mea, nu ne mai putem întoarce la peliculă. Eu am terminat-o cu ea. Iubesc abstracțiunea. Pelicula e un mediu frumos, dar e foarte laborios și nu te lasă să experimentezi prea mult. Cu camera DV, ai această posibilitate. Iar în postproducție, poți materializa orice îți trece prin minte.“* Robert Altman a folosit camere video de înaltă definiție pentru cel din urmă film al său, *Ultimul radio show/ A Prairie Home Companion* (2006), mai ales fiindcă, la un preț modic, a putut să închirieze trei astfel de aparate și să înregistreze numere muzicale *live*. Filmul *found-footage Monstruos/ Cloverfield* (2008) a folosit atât o cameră digitală de amatori, pentru așa-zisele înregistrări făcute de personaje, cât și unele profesioniste (**fig. 30.4**).

Cineaștii din lumea întreagă care dispuneau de bugete mici abandonau treptat pelicula. Mediul digital le-a permis țărilor care nu aveau o industrie cinematografică puternică să-și sporească producția, așa cum s-a întâmplat cu cineaștii nigerieni care au început să filmeze cu camere semiprofesioniste (vezi *Ascensiunea improbabilă a Nollywoodului*, din Capitolul 26). Întrucât casetele și dispozitivele de stocare digitale erau mai ieftine decât pelicula și puteau fi refolosite, documentariștii puteau înregistra mult mai mult material în cursul unui eveniment sau interviu. Regizorii experimentali au creat instalații pentru galerii care durau ore întregi (vezi *Film, video și intrarea în muzee*, din Capitolul 24). Pentru *Zece/ 10* (2004), regizorul iranian Abbas Kiarostami a fixat o cameră pe tabloul de bord al unei mașini și și-a construit filmul din cadre lungi, care surprindeau convorbirile șoferiței cu pasagerii.

Cineaștii care ar fi folosit înainte peliculă de 8 sau 16 mm apelau acum la tehnologia digitală. Un festival precum The 48 Hour Film Project, care îi încurajează pe amatori să realizeze un film scurt în două zile, rezultatele urmând să fie proiectate imediat, nu ar fi putut să apară decât în era digitală.

## Unelte digitale în filmarea pe 35 mm

Deși majoritatea regizorilor încă preferau să filmeze pe 35 mm, anumite unelte digitale au pătruns inclusiv în etapa de filmare.

*Video assist*-ul înfățișa cadrele în timp real. Un cip în interiorul vizorului camerei de 35 mm transmitea imaginile către monitoare. Asistentul de cameră se folosea de un mic monitor montat pe aparat, în timp ce ecrane mai mari puteau fi urmărite de regizor și de alți membri ai echipei.

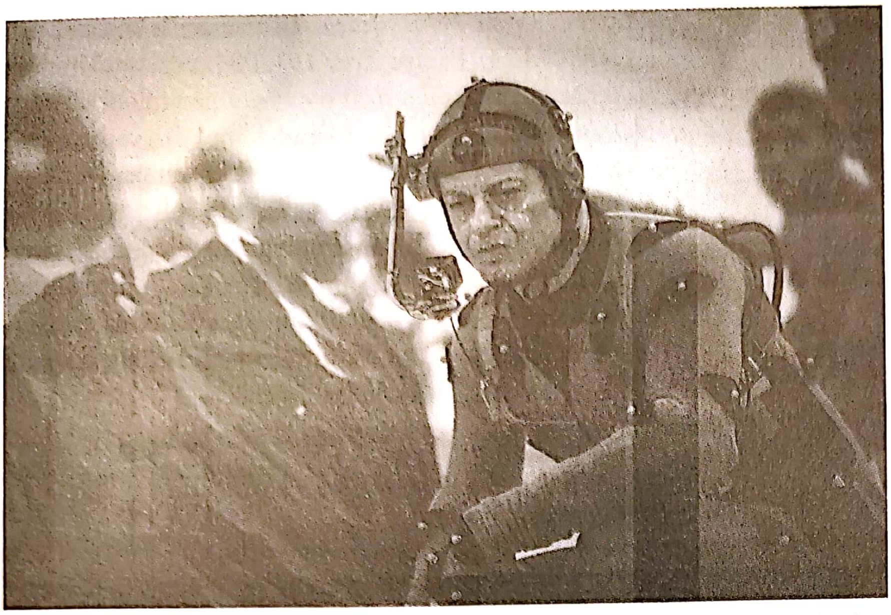
Dat fiind că imaginile generate de calculator deveniseră ubicue, cineaștii filmau cadre cu gândul la manipulările digitale ulterioare. Când trebuiau adăugate decoruri, acțiune în fundal sau figuranți suplimentari, actorii jucau în dreptul unor ecrane albastre sau verzi.

*Tehnica captării mișcării* intervenea și ea în etapa de filmare. Acest proces presupunea ca mișcările actorilor, care aveau markeri dispuși pe costume și pe față, să fie înregistrate de camere digitale (**fig. 30.5**). Ulterior, aceste semne discrete deveneau articulațiile principale ale unei figuri animate digital. Treptat, tehnicile de captare a mișcării s-au rafinat. Pentru *Avatar* (2009), niște camere foarte mici au fost suspendate deasupra chipurilor actorilor pentru a înregistra fiecare nuanță

**30.4.** *Monstruos*: Înregistrările unei camere video de amatori au fost de fapt obținute cu echipamente mult mai avansate.

---

* În Adam Dawtrey, „Lynch Invades an «Empire»“, *Variety.com* (11 mai 2005), www.variety.com/article/VR1117922566.html?categoryid=1731&cs=1.



**30.5.** Tehnica captării mișcării în *Planeta Maimuțelor: Invazia/ Rise of the Planet of the Apes* (2011): Bulinele mari sunt punctele de control de pe corpul actorului, în timp ce camerele cele mici captează bulinele care înregistrează expresiile faciale.

a expresiilor lor. James Cameron a numit această tehnică, de-acum obișnuită, *performance capture*, care avea să devină alt nume pentru tehnica captării mișcării. În combinație cu controlul mișcării, tehnica prin care se puteau înregistra și reproduce mișcările de cameră, *performance capture* insera cu o precizie perfectă mișcările actorilor într-un mediu înconjurător generat pe calculator.

Utilizarea tot mai frecventă a imaginilor generate pe calculator și a captării mișcării i-a obișnuit pe regizori cu metodele de lucru digitale și i-a făcut mai deschiși față de tranziția către producția integral digitală în anii care au urmat.

## Reclama și marketingul

Până în anii 1990, dosarele de presă ale filmelor conțineau genericul, rezumatul narațiunii și fotografii de promovare imprimate, destinate jurnaliștilor și criticilor. Apoi, departamentele de marketing ale studiourilor au început să trimită prin poștă dischete cu aceleași materiale. La începutul anilor 2000, dosarele de presă electronice pe CD-ROM sau DVD au devenit norma. Dosarele de presă electronice conțineau fotografii, clipuri video și interviuri pentru radio și televiziune care puteau fi descărcate. Mai târziu, atât studiourile, cât și producțiile independente au postat materialele dosarelor lor electronice pe site-uri web.

Experților în marketing le-a trebuit mult timp înainte de a oferi publicului pagini web dedicate unor filme specifice. În 1998, realizatorii unui film făcut cu mijloace artizanale, *Proiect: Vrăjitoarea/ The Blair Witch Project* (1999), au lansat un site. S-a pretins că acesta ar conține documente despre un caz real de vrăjitorie și crimă, anchetat de niște cineaști care dispăruseră în chip enigmatic. Misterioasa poveste din jurul site-ului a contribuit la incredibilul succes al filmului.

Când experții în marketing au început să lanseze site-uri oficiale, i-au încurajat pe fani să promoveze ei înșiși filmele. În jurul anului 2001, companiile au adoptat „marketingul viral", trimițând comunicate de presă și chiar și informații exclusive câtorva site-uri gestionate de fani și bazându-se pe sistemul de răspândire a veștilor în spațiul cibernetic. Directorul studioului Marvel a remarcat: „Înainte uram internetul. Credeam că e un loc unde oamenii doar ne fură produsele. Dar încep să văd cât de influenți pot fi acești fani când se pun de acord, ceea ce este întocmai ce urmărim. Acum îi consider niște parteneri."*

Site-urile oficiale ale filmelor au devenit mai atractive și mai participative. În iunie 2001, cu câteva săptămâni înainte de premiera *Inteligenței artificiale/ A.I. – Artificial Intelligence* (2001), studioul i-a invitat pe amatorii de cinema să colecteze indicii repartizate între treizeci de site-uri interconectate. Din 2007, studiourile au început să posteze materiale interactive incitante. *Cavalerul negru/ The Dark Knight* (2008) le-a ațâțat curiozitatea fanilor cu site-uri care conțineau jocuri, mesaje codate și invitații să se alăture găștii Joker-ului.

Site-urile web erau mult mai ieftine decât reclamele la televizor sau decât posterele, așa că cineaștii independenți au apelat la rândul lor la ele. În 2002,

---

* Scott Bowes, „Fans Have the Muscle to Shape the Movie", USATODAY.com (20 iunie 2003): www.usatoday.com/tech/news/2003-06-19-movies-cover_x.htm.

Steven Soderbergh a conceput un site pentru filmul lui digital cu buget mic, *Legături nebune/ Full Frontal* (2002). Este un exemplu timpuriu al unui regizor și al echipei sale postând regulat jurnale de producție, o tactică ce avea să fie preluată ulterior de numeroase producții ale marilor studiouri. Pentru a reduce costurile, filmările din culise (*making-of*) erau introduse pe post de bonusuri în versiunea DVD a filmului.

Odată cu răspândirea rețelelor sociale, filmele de toate felurile, de la producțiile comerciale la cele artizanale, au primit propria pagină de Facebook și de Twitter, unde producătorii puteau să-i încurajeze pe fani să le promoveze titlurile distribuind postările. Peter Jackson a postat episoade dintr-un jurnal filmat ținut pe perioada filmărilor la *King Kong* (2005) pe Facebook mai curând decât pe pagina web oficială a filmului; o selecție a acestora a apărut sub forma unui set de două DVD-uri, lansat cu o zi înainte de premiera filmului și generând atât publicitate, cât și venituri suplimentare. Ulterior, Jackson a postat episoade similare din jurnalul de producție a trilogiei *Hobitului*, în timpul celor trei ani cât au durat filmările (2011–2013).

La mijlocul anilor 2000 tehnologia digitală reușise să pătrundă, pe bucăți, în toate etapele procesului de realizare a unui film, de la scrierea scenariului și crearea decorurilor la postproducție și marketing. Cu toate acestea, filmarea și proiecția filmelor aveau încă invariabil loc pe peliculă de 35 mm. Situația avea însă să se schimbe curând.

## CONVERGENȚA DIGITALĂ: ALĂTURAREA BUCĂȚILOR

Schimbarea crucială a venit odată cu standardizarea tehnologiei video de înaltă calitate atât ca mediu de înregistrare, cât și ca format de difuzare. Așa cum pelicula de 35 mm era platforma tradițională pentru producție, distribuție și difuzare, așa și un standard digital putea să pătrundă în toate etapele vieții unui film.

Ca în cazul invenției sunetului sincron, inovația reprezentată de digital s-a datorat unor inventatori și companii din întreaga lume. Dar convergența digitală globală a fost planificată de industria de film americană și de principalii ei actori.

### Inițiativa pentru Cinemaul Digital

Directorii studiourilor hollywoodiene întâmpinau diverse greutăți din cauza peliculei de 35 mm. Producția filmelor era scumpă, dar costul internațional total al realizării copiilor de proiecție și al trimiterii lor către cinematografe ajungea și el la în jur de cinci miliarde de dolari. Metodele de distribuție digitale puteau să ducă la economii de până la 90%.

Mai mult decât atât, după câteva zile de proiecție, copia era deseori zgâriată și ruptă, așa că una nouă trebuia trimisă cinematografului. O versiune digitală a filmului putea fi copiată aproape fără costuri și arăta la fel și după sute de proiecții. De asemenea, un film digital putea fi dublat sau subtitrat cu ușurință, prin simpla adăugare a unui fișier. Era și mai ușor de trimis pe un disc sau un hard drive decât sub formă de role de 35 mm.

Dar mutarea pe suporturi digitale creștea riscul de piraterie. Directorii studiourilor priveau neputincioși cum copii ieftine ale DVD-urilor legale erau vândute pe tarabele din lumea întreagă. Pirații nu aveau să pună cumva mâna pe un film digital și să vândă copii pe discuri sau în spațiul online chiar înainte de premiera acestuia? Toate filmele digitale aveau nevoie să fie criptate masiv.

Cu toate acestea, tăierea semnificativă a costurilor era tentantă. Pentru a explora opțiunile disponibile, marile studiouri au dezvoltat în 2002 Inițiativa pentru Cinemaul Digital („The Digital Cinema Initiative" – DCI). Acest consorțiu a hotărât să stabilească un standard uniform pentru proiecția digitală. Grupul DCI era alcătuit din ingineri, deținători de săli de cinema, producători de aparatură specializată, reprezentanți ai Academiei Americane a Artelor și Științelor Filmului și alți acționari.

DCI-ul trebuia să împace multe facțiuni. Deținătorii de săli de cinema doreau ca operațiile lor obișnuite să fie perturbate cât mai puțin posibil. Comunitatea creativă dorea un sistem de captare a imaginilor de înaltă calitate, care să nu fie inferior peliculei de 35 mm. Studiourile doreau un format necostisitor, care să reziste tentativelor de furt informatic și pirateriei.

După trei ani de discuții și teste, DCI-ul s-a pus de acord asupra unor specificații. *Războiul stelelor* al lui Lucas era în format HD, cu o rezoluție de 1,3K (în jur de 1300 de linii verticale). Membrii DCI s-au fixat asupra unui minim, în termeni de rezoluție, de 2K (2048 de linii verticale), treapta superioară opțională fiind cea a rezoluției 4K (4096 de linii verticale). Alte specificații vizau adâncimea de culoare și frecvența de proiecție. Aceste standarde au fost comunicate producătorilor de aparate, care concepeau deja sisteme de proiecție.

O dispută mai îndelungată a fost cea privitoare la securitate. În final, DCI a ales metodele de criptare folosite de bănci pentru tranzacțiile online. Întregul set de fișiere audio, video și de criptare a devenit un DCP (Digital Cinema Package). Acesta nu putea fi deschis decât cu un cod alfanumeric care era trimis separat cinematografului. DCP-ul putea fi proiectat doar de pe server-ul sălii. Dacă un hacker încerca să deschidă fișierele, acestea se autodistrugeau.

În iulie 2005, DCI a publicat specificațiile pentru cinemaul digital. Producătorii de aparatură se ocupau de componenta materială. Studiourile erau pregătite să trimită filme pe hard drive-uri. Dar majoritatea filmelor nu erau proiectate digital, fiindcă foarte puține ecrane de acest tip erau disponibile. Acum, întrebarea crucială devenea: Vor trece lanțurile de cinematografe la noua tehnologie?

## Cinematografele fac tranziția la formatul digital

Deținătorii de săli de cinema au fost șocați de costurile schimbării aparaturii. Un sistem de proiecție digital pentru un ecran, cu proiector, server și alte elemente de *hardware*, costa între 60 000 și 100 000 de dolari. Exista riscul ca acesta să necesite să fie schimbat o dată la câțiva ani, ca un computer personal. Mai rău, multe lanțuri de cinematografe americane abia își reveneau după criza cauzată de construcția unui număr excesiv de megaplexuri în anii 1999–2001. În 2005, când Lucas a cerut cinematografelor să proiecteze *Războiul stelelor – Episodul III: Răzbunarea Lorzilor Sith/ Star Wars: Episode III – Revenge of the Sith* (2005) în format digital, mai puțin de 100 de ecrane au putut să-i îndeplinească cerința. Președintele asociației deținătorilor de săli de cinema a explicat: „Nu putem pune proiectoare doar pentru *Războiul stelelor*.“[*]

Industria i-a convins pe proprietarii sălilor de cinema promițându-le ajutoare. Marile studiouri hollywoodiene aveau să coopereze cu furnizorii de echipament pentru stabilirea unei scheme de plată pentru noile sisteme. De asemenea, studiourile au evidențiat faptul că trecerea la proiecția digitală scădea costurile operațiunilor cinematografice. Proiecționiștii plătiți cu bani grei puteau fi înlocuiți cu niște adolescenți care nu trebuiau decât să pornească sistemul. Gestionarul sălii putea să programeze toate proiecțiile pe baza unei liste de redare, iar acestea rulau automat, alături de *trailere* și reclame, la ora stabilită. Dar factorul crucial care avea să încline balanța s-a dovedit a fi 3D-ul.

**3D-ul: o găselniță genială** 3D-ul nu funcționase niciodată în mod satisfăcător pe peliculă. Două proiectoare mergând simultan cauzau deseori probleme de sincronizare și focalizare. Dar formatul digital facilita codarea 3D-ului și proiecția putea fi realizată cu un singur aparat. Disney a experimentat lansând versiuni 3D ale filmelor *Puiu' mic/ Chicken Little* (2005), *Bolt* (2008) și ale concertelor lui Miley Cyrus și Jonas Brothers. Încasările acestora au fost încurajatoare. 2009 a devenit un an de cotitură, cu șaisprezece lansări digitale în 3D, printre care *Deasupra tuturor/ Up* (2009), *Monștri contra extratereștri/ Monsters vs Aliens* (2009) și *Epoca de gheață 3: Apariția dinozaurilor/ Ice Age: Dawn of the Dinosaurs* (2009). Toate au avut un succes excepțional în versiune 3D. Iar în decembrie s-a lansat *Avatar*.

Spectaculosul *science fiction* al lui James Cameron a devenit filmul aflat la prima lansare cu cele mai mari încasări din istorie, obținând 2,7 miliarde de dolari pe plan mondial. După 47 de zile pe ecrane, mai mult de 80% din câștiguri proveneau de la proiecțiile 3D. Exploatanții s-au convins astfel că tehnologia 3D își merita prețul. În aceeași perioadă, cele mai mari trei lanțuri de cinematografe din Statele Unite, care dețineau 13 000 dintre cele mai bune ecrane din țară, au obținut sprijinul Wall Street-ului pentru a-și transforma sălile. Lanțurile mai mici trebuiau să facă față competiției, așa că s-au alăturat tendinței. Din 2008 până în 2012, numărul ecranelor digitale nord-americane a crescut de la 5 700 la 33 000. În jur de jumătate puteau proiecta filme în 3D.

**Sălile se convertesc** Dincolo de granițele Statelor Unite, difuzarea în format digital începuse cu puțin timp în urmă, sub impulsul sistemelor 1,3K ale lui Lucas. Comitetul DCI a sprijinit inovația standardizând practicile hollywoodiene, ceea ce a forțat alte țări să le urmeze modelul. Precum se întâmplase în America, valul succeselor 3D din 2009 a accelerat transformarea tehnologică la nivel internațional. Studiourile erau dispuse să încheie înțelegeri cu lanțurile de săli din străinătate, întrucât o tranziție rapidă era benefică pentru filmele americane.

Publicul sprijinea la rândul lui schimbarea. Două miliarde de dolari din încasările lui *Avatar* proveneau din afara Statelor Unite. În China, filmul a fost atât de popular, încât biletele au ajuns să coste și 100 de dolari. În curând, majoritatea țărilor treceau la proiecția 2K și

---

[*] John Fithian, citat în David Bordwell, *Pandora's Digital Box: Films, Files, and the Future of Movies* (Madison: Irvington Way Press, 2012), p. 47.

4K. Noile săli de cinema din China, Rusia și alte piețe în expansiune erau concepute de la bun început pentru tehnologia digitală.

Anumite regiuni, mai ales America Latină, s-au convertit încet, iar proiecția 1,3K a rezistat mult timp în Egipt și India. Dar planul lansat de DCI în 2005 devenise global zece ani mai târziu. La finalul lui 2015, 97% din cele 150 000 de ecrane de cinema comerciale din lume erau digitale. Distribuția de filme noi pe peliculă de 35 mm dispăruse din motive practice.

Sălile de cinema au găsit noi surse de venit. Pentru a anima perioadele din afara orelor de vârf, responsabilii programau spectacole de teatru, de operă și alte „conținuturi alternative“ care puteau atrage spectatori și costau mai mult. Evenimentele dedicate fanilor puteau, la rândul lor, atrage un public numeros. În 2013, episodul aniversar cu numărul 50 al serialului *Doctor Who*, „Ziua Doctorului“, a fost difuzat simultan la televizor în 2D și în sălile de cinema din întreaga lume în 3D, strângând în total 10 milioane de dolari. Sălile din orașele mici puteau difuza meciuri de fotbal în direct; deși intrarea nu putea fi taxată, vânzările de produse anexe mergeau bine și cinematograful devenea un spațiu apreciat de comunitate. Datorită formatului digital, multiplexul nu mai era doar un cinematograf, ci un forum ce oferea deopotrivă oportunități de consum de masă și de divertisment elitist.

Dar tranziția nu a dus la stabilitate, ci la și mai multă disparitate. Pentru că procedeul 3D scădea luminozitatea imaginii, fabricanții au conceput proiectoare laser mult mai puternice și au mizat pe apariția viitoare a ecranelor LED. Deoarece în digital mișcările de panoramare aveau tendința să fie sacadate, anumiți regizori au crescut frecvența de proiecție – de la 24 la 48, 96, chiar 120 de imagini pe secundă. Se presupunea că aceste viteze redau mai precis percepția normală a omului. Sistemele audio digitale au creat „sunetul 3D“, care multiplica canalele de sunet în întreaga sală. Sistemul de sunet Dolby Atmos a pus boxe în tavan. Companiile au început să promoveze efectele „4D“, adică mișcarea scaunelor spectatorilor în sincron cu acțiunea de pe ecran. Aceste inovații „imersive“ erau posibile din moment ce imaginile și sunetul erau controlate de un sistem informatic integrat.

## Promovarea producției digitale: primii adepți și fanaticii peliculei

Pe când încerca să-i convingă pe deținătorii de săli de cinema să treacă la digital, DCI-ul le făcea curte și cineaștilor. Cei mai mulți regizori, directori de imagine și alți meșteșugari ai imaginii erau reticenți să-și schimbe obiceiurile. În primul rând, formatele digitale se schimbau la fiecare câțiva ani, în timp ce pelicula de 35 mm fusese norma încă din anii 1890. Pelicula era și un mediu de arhivare mai sigur decât digitalul.

În discuție intrau și diverși factori estetici, reuniți sub umbrela „texturii imaginii pe peliculă“. Imaginea video nu avea calitatea necesară proiectării pe un ecran de cinema, pe când pelicula arăta bine la scară mare. Pelicula de 35 mm avea un interval dinamic mai mare; imaginile digitale aveau tendința să redea cu precizie detaliile din zonele întunecate, dar să fie arse sau spălăcite în zonele intens luminate. Mai mult, pelicula evolua neîncetat, așa că sistemelor digitale le era greu să țină pasul. În anii 1990 și 2000, majoritatea directorilor de imagine erau convinși că niciun sistem digital nu se putea compara cu pelicula de 35 mm și cu atât mai puțin cu cea de 70 mm.

Susținător neobosit al digitalului, George Lucas le-a cerut celor de la Sony și Panavision să conceapă o cameră digitală de înaltă definiție pentru *Atacul clonelor* (2002). Prima producție care a folosit-o a fost filmul polițist cu accente fantastice *Vidocq* (2001). Cineaștii au profitat de contururile bine definite specifice imaginii digitale și de ușurința cu care, în postproducție, se puteau adăuga decoruri artificiale sau naturale și efecte speciale (**fig. color 30.7**).

Fiind conștient de scepticismul intens pe care îl provoca tehnologia digitală, comitetul DCI a produs o serie de filme test. Rezultatul a convins comitetul că rezoluția 2K era echivalentul aproximativ al copiei de proiecție standard pe 35 mm, pe când rezoluția 4K era mult mai bună. Odată ce specificațiile DCI au fost stabilite, fabricanții au putut să îmbunătățească aparatura digitală. În anii care au urmat, Panavision, Arri, Red și alți furnizori de camere de filmat au intrat în competiție pentru a le oferi cineaștilor un control mai ridicat asupra imaginii, mai ales în 4K. Roger Deakins reprezenta poziția multor directori de imagine în 2011, când a declarat că Alexa, una dintre camerele produse de Arri, „îmi oferă mult mai multe opțiuni“[*] decât un aparat pe peliculă.

Se făcuseră deja câteva filme cu camere video de înaltă calitate: *Căpitanul Sky și lumea viitorului/ Sky Captain and the World of Tomorrow* (2004), *Colateral/*

---

[*] Peter Sciretta, „Roger Deakins on Digital vs 35mm: «Whether I'll Shoot on Film Again, I Don't Know»“, *Slashfilm* (8 februarie 2011) la http://www.slashfilm.com/roger-deakins-digital-35mm-im-ill-film/.

*Collateral* (2004), *Misiune: imposibilă III/ Mission: Impossible III* (2006), *I se spunea Zodiac/ Zodiac* (2007), *Înainte să afle diavolul că ai murit/ Before the Devil Knows You're Dead* (2007) și *Speed Racer* (2008). Dar balanța s-a înclinat doar odată cu conversia generalizată a sălilor de cinema, care a început în 2009. Un cercetător a afirmat că în 2008, în jur de 20% din filmele hollywoodiene cu cele mai mari încasări erau digitale; în 2015, procentajul urcase la 90%[*]. Un film putea să aleagă să combine filmările pe peliculă și cele digitale, întrucât anumiți cineaști considerau că digitalul se pricepea mai bine să scoată în evidență zonele întunecate în secvențele de noapte, în timp ce pelicula era preferabilă pentru secvențele diurne.

În anii 2010, majoritatea cineaștilor din lumea întreagă au adoptat noul mediu. Totuși, au existat și opoziții. În cazul producțiilor cu bugete mari, tehnica digitală nu reducea de obicei cheltuielile. Fișierele de imagine și sunet și copiile lor de siguranță necesitau spații enorme de stocare. Cinci ore de înregistrare 4K necompresat rezultau într-un fișier de 2TB, iar tot materialul unui film putea să ajungă la 600TB. Fabricanții de aparatură foloseau sisteme de fișiere patentate care nu se integrau neapărat într-un flux de lucru unitar. Mult timp și mulți bani se cheltuiau pe asigurarea compatibilității între fișierele brute din cameră și programele de generare de imagini pe calculator, de colorizare, montaj, sunet și altele. Anumiți regizori preferau ușurința lucrului cu pelicula de 35 mm.

Mai mult, numeroși regizori de la Hollywood, fie că realizau filme comerciale sau proiecte mai modeste, apreciau textura imaginii pe peliculă. *Cavalerul negru: Legenda renaște/ The Dark Knight Rises* (2012), *Boyhood. 12 ani de copilărie/ Boyhood* (2014), *Misiune: Imposibilă. Națiunea secretă/ Mission: Impossible – Rogue Nation* (2015), *Jackie* (2016) și *A fost odată... la Hollywood/ Once upon a Time...in Hollywood* (2019) au fost filmate pe peliculă. *Aventuri sub clar de lună/ Moonrise Kingdom* (2012), de Wes Anderson, a fost filmat pe peliculă Super-16 și următorul lui film, *Hotel Grand Budapest/ The Grand Budapest Hotel* (2014), pe 35 mm. Directorul de imagine al lui *La La Land* (2016) a observat: „Când ai de ales între Super-8, 16 mm, 35 mm și 65 mm, ai mai multă variație la nivelul aspectului imaginii decât atunci când filmezi în digital și încerci să modifici lucrurile în etapa de postproducție."[**] În opinia lui Spielberg, granulația din emulsia peliculei conferea o pulsație vitală care lipsea din perfecțiunea imaginii digitale.

Câțiva loialiști chiar au încercat să reînvie proiecția pe film. Paul Thomas Anderson (*The Master*, 2012) și Quentin Tarantino (*Cei opt odioși/ The Hateful Eight* 2015) au cerut ca filmele lor să fie proiectate pe 70 mm. Christopher Nolan a convins câteva multiplexuri să ruleze filmele sale *Interstelar: Călătorind prin univers/ Interstellar* (2014) și *Dunkirk* (2017) pe peliculă. Dar chiar și acești adepți ai peliculei au acceptat ca produsele finale să fie transferate pe DCP-uri pentru proiecția în majoritatea sălilor.

## Efecte asupra formei și stilului filmelor

**Tehnologia digitală și genurile** Ascensiunea tehnologiei digitale în anii 2000 și supremația acesteia în anii 2010 au consolidat mai multe tendințe în domeniul genurilor cinematografice. Popularitatea neîntreruptă a aventurilor *science-fiction* sau fantastice a încurajat dezvoltarea imaginilor generate pe calculator și a tehnicii de captare a mișcării, așa cum demonstrează premiile Oscar pentru cele mai bune efecte speciale decernate lui *Matrix/ The Matrix* (1999), trilogiei *Stăpânul inelelor* (2001–2003), *King Kong* (2005), *Avatar* (2009), *Începutul/ Inception* (2010), *Gravity: Misiune în spațiu/ Gravity* (2013) și *Ex Machina* (2015).

De asemenea, tendința în creștere a francizelor bazate pe benzi desenate era perfect nimerită pentru a exploata trecerea la tehnologia digitală. De acum, efectele speciale puteau ilustra viteza uluitoare cu care Spider-Man își lansa pânzele de păianjen și reda cu un incredibil realism ratonul irascibil pe nume Rocket din *Gardienii galaxiei/ Guardians of the Galaxy* (2014). Peisajul urban pliabil din *Doctor Strange* (2016), inspirat de viziunile onirice rabatabile din *Începutul/ Inception*, demonstrează cum filmul cu supereroi a devenit complet dependent de capacitățile tehnologiei digitale. Cu sunetul lor învăluitor, imaginile 3D și enormele ecrane IMAX, francizele își propuneau să fie experiențe „imersive" care nu puteau fi reproduse acasă, indiferent de aparatura deținută. Convergența digitală a fost benefică și altor tipuri de filme, mai ales animației și producțiilor 3D.

---

[*] Stephen Follows, „Film vs. digital: What is Hollywood shooting on?" (11 ianuarie 2016) la https://stephenfollows.com/film-vs-digital/.

[**] În Mark Dillon, „City of Stars", *American Cinematographer* 98, nr. 1 (ianuarie 2017), 60.

Din 1930 până în 1990, se lansau doar două sau trei lungmetraje de animație americane pe an. Când unul ajungea în vârful clasamentelor încasărilor, era cel mai adesea o producție Disney. De la *Albă-ca-Zăpada și cei șapte pitici/ Snow White and the Seven Dwarfs* (1937) la *Regele leu/ The Lion King* (1994), numai filmele Disney se puteau ridica la nivelul celor mai de succes producții cu actori.

Dar în 1995 *Povestea jucăriilor/ Toy Story*, produs de obscura companie Pixar, s-a suit în vârful încasărilor domestice, devansând *Pocahontas*, al lui Disney. Realizată în întregime pe calculator, *Povestea jucăriilor* a lansat o eră pe parcursul căreia numărul filmelor de animație avea să crească de la an la an, reușind să intre în competiție cu filmele cu actori pentru preferințele unui public de toate vârstele. Digitalul a permis filmelor de animație să profite de pe urma *blockbusterelor*, francizării și sinergiei (vezi *Febra francizelor*, din Capitolul 28).

În mare, două firme au fost pionierele animației pe calculator: Pixar și Pacific Data Images (PDI). Pixar s-a lansat în 1978 ca un departament experimental dedicat efectelor speciale deținut de Lucas, dar a devenit o companie independentă la mijlocul anilor 1980 – singura care producea în exclusivitate filme de animație generate pe calculator. În 1988, Pixar a creat prima versiune a unui sistem versatil de randare conceput pentru a permite compozitarea, pictarea, eclerajul și toate celelalte funcții digitale vitale pentru finisarea unui cadru. Acest sistem a devenit cunoscut sub numele de RenderMan și nu a fost folosit doar pentru filmele Pixar, începând cu scurtmetrajul *Tin Toy* (1988), ci a fost vândut și către alte companii din industria filmului.

PDI a fost fondată în 1980 și a devenit în curând una dintre principalele furnizoare de conținut animat pentru televiziune. După ce s-a ocupat de animația pe calculator a filmului *Furnicuțe/ Antz* (1998), a devenit o ramură a companiei DreamWorks. Programul său de „ecleraj global" a permis redarea mai realistă a luminii, prin calcularea atât a luminii directe, cât și a celei reflectate într-o scenă dată. Tehnica a fost folosită pentru prima oară în *Shrek 2* (2004) și a devenit o practică standard în industrie.

În timpul anilor 1980 și 1990, limitările vitezei și memoriei calculatoarelor i-au forțat pe animatori să folosească suprafețe plane și forme simple. Datorită texturii lor nediferențiate, jucăriile și insectele au devenit protagoniștii filmelor *Povestea jucăriilor* și *Aventuri la firul ierbii/ A Bug's Life* (1998), produse de Pixar, și *Furnicuțe*. Odată cu creșterea memoriei și flexibilității calculatoarelor, animatorii au putut adăuga texturi complexe și controla sute de puncte diferite ale unei figuri. Pentru *Aventuri la firul ierbii*, Pixar a creat frunze translucide; în *Compania monștrilor/ Monsters, Inc.* (2001), a abordat chestiunea blănii (vezi **fig. color 30.4**); *În căutarea lui Nemo/ Finding Nemo* a necesitat conceperea unui mediu marin realist, iar *Neînfricata/ Brave* (2012), redarea părului cârlionțat și încâlcit al eroinei. Alte studiouri de animație și-au dezvoltat propriile programe.

Animația desenată de mână, cât și cea care întrebuința păpuși sau alte tehnici tradiționale, era încă viabilă, dar chiar și ea folosea uneltele digitale. Programele digitale puteau să preia sarcina repetitivă a colorării fotogramelor. Laika, principala companie americană care a explorat potențialul animației cu păpuși, a dezvoltat o metodă de imprimare laser a mii de chipuri interschimbabile pentru figurinele sale, pe care a pus-o în practică în *ParaNorman* (2012; **fig. color 30.8**). Rezultatul a fost creșterea nivelului de subtilitate a expresiilor faciale. În anumite secvențe din *Kubo și lăuta magică/ Kubo and the Two Strings*, păpușile erau plasate în fața unor ecrane verzi ca în filmările cu actori, în vederea adăugării ulterioare de efecte speciale.

*Povestea jucăriilor* a demonstrat viabilitatea tehnică și atractivitatea financiară a animației pe calculator. Disney a achiziționat Pixar în 2006. Directorul Pixar, John Lasseter, a revitalizat studioul de animație Walt Disney, convertindu-l la producția digitală (vezi *Universul Disney se extinde*, din Capitolul 28). Printre francizele rezultate în urma fuziunii celor două companii se numără *Povestea jucăriilor, Mașini/ Cars, Compania monștrilor, Ralph Strică-Tot/ Wreck-It Ralph* și *Regatul de gheață/ Frozen*. Rând pe rând, alte mari studiouri s-au apucat să realizeze filme de animație sau să le comande unor firme mai mici.

Alături de filmele cu supereroi, fantastice și de acțiune, animația de lungmetraj și-a consolidat un public internațional de-a lungul anilor 2000 și 2010. În ultimul timp, între trei și cinci dintre cele mai mari zece succese cinematografice ale fiecărui an pe piața mondială au fost episoade ale unor francize de filme de animație realizate pe calculator. Datorită tehnologiei digitale, animația a căpătat o vizibilitate nemaiîntâlnită, iar produsele auxiliare – jucării, jocuri, *spin-off*-uri televizuale și alte asemenea – au sporit profiturile Hollywoodului.

**Ascensiunea animației pe calculator** Animația tradițională s-a folosit de noua tehnologie informatică, integrând-o sarcinilor repetitive de desen și aplicare a culorii. Rezultatul nu contrasta cu aspectul clasic al filmelor. În *Tarzan* (1999), produs de compania Disney, fundalurile au fost perfecționate cu ajutorul unui program numit Deep Canvas, și *Prințul Egiptului/ The Prince of Egypt* (1998) a folosit imagini generate pe calculator pentru jumătate din cadrele sale, inclusiv pentru secvența despărțirii apelor Mării Roșii.

Dar animația generată pe calculator a dat naștere unui stil mai spectaculos. Acesta a fost deseori numit „animație 3D", nu pentru că ar fi conținut imagini stereoscopice, ci pentru că noile tehnici digitale confereau mai mult volum elementelor animate, prin contrast cu evidenta bidimensionalitate a animației tradiționale (vezi *Eficientizarea producției de animație în SUA*, din Capitolul 3 și *Partea animată a programului*, din Capitolul 7). Noile programe de animație confereau personajelor și decorurilor acea soliditate tipică păpușilor și figurilor din lut. Animația pe calculator are meritul de a fi provocat o renaștere a genului, care se integra perfect în strategia Hollywoodului de a miza pe *blockbustere* și francize (vezi *Animația digitală: Marginalul devine normă*, din acest capitol). Animația produsă de marile studiouri era costisitoare, dar cineaștii independenți puteau folosi programe mai ieftine. A apărut genul *machinima* (*mașinărie* plus *animație*). Diverse programe de dezvoltare de jocuri video erau întrebuințate pentru a extrage personaje și a le include în povești. Alte unelte, precum programul de previzualizare Antics, erau reapropriate în scopuri asemănătoare.

În mod inevitabil, tehnologia digitală a devenit mai ieftină; companii mici sau chiar persoane fizice au început să-și permită să realizeze filme de lungmetraj, unele suficient de sofisticate încât să ruleze în festivaluri sau în săli de cinema. Au devenit disponibile monitoare pe care se putea desena cu un stilou digital. Nina Paley a folosit un monitor Cintiq pentru a face *Sita cântă blues/ Sita Sings the Blues* (2008). Amestecul de desene abia schițate, de siluete și de compoziții șlefuite a demonstrat versatilitatea unor unelte digitale rudimentare și nivelul de control pe care acestea îl confereau creatorului (**fig. color 30.9**).

**Noul suflu al cinematografiei 3D** După primul ciclu de filme stereoscopice din anii 1950 (vezi *Filme cu un format mai lat și mai colorate*, din Capitolul 15), producțiile 3D s-au rărit. În anii 1980, s-au mai filmat câteva documentare 3D de succes, în formatul mare caracteristic sistemului IMAX.

O nouă tentativă de a folosi tehnologia 3D în mod inovativ a avut loc în anii 2000, odată cu posibilitățile oferite de formatul digital. James Cameron a avut o intuiție profetică atunci când a comandat construirea conform specificațiilor sale a unui sistem de camere 3D pentru lungmetrajul filmat în IMAX *Fantomele de pe Titanic/ Ghosts of the Abyss* (2003). Filmul documenta vizitele făcute epavei scufundate a Titanicului. Ulterior, sistemul lui Cameron avea să fie folosit pentru *blockbusterul Avatar* (2009) și pentru filme realizate de alți cineaști, precum *Hugo* (2011) și *Viața lui Pi/ Life of Pi* (2012), cât și pentru transmisiuni sportive, în scurta epocă de aur a televiziunii 3D.

Conversia digitală a asigurat succesul 3D-ului. Majoritatea multiplexurilor care făcuseră trecerea la digital puteau proiecta filme 3D în câteva săli, deci acestea erau difuzate atât în acest format, cât și în 2D. Parțial din cauza prețului mai ridicat al biletelor pentru proiecțiile 3D, după 2009 majoritatea filmelor cu cele mai mari încasări au rulat în ambele formate.

Animația pe calculator se preta foarte bine unei prezentări stereoscopice, întrucât efectele 3D puteau fi integrate de la începutul procesului de producție. 3D-ul necesita de două ori mai multă putere de randare, pentru cele două imagini gemene, dar succesul enorm al filmelor realizate cu această tehnică pe piețele mondiale justifica costurile suplimentare. Printre cele mai de succes 100 de producții 3D se numără peste 40 de filme de animație, în frunte cu *În căutarea lui Dory/ Finding Dory* (2016), *Povestea jucăriilor 3/ Toy Story 3* (2010) și *Regatul de gheață* (2013).

Filmele cu actori puteau fi filmate în 3D sau convertite pornind de la versiunea 2D. Conversiile 3D au fost inițial menite să dea o nouă viață succeselor din trecut. O versiune 3D a *Coșmarului înainte de Crăciun/ The Nightmare Before Christmas* (1993), al lui Tim Burton, a fost promovată ca relansarea unui film clasic pentru perioada Crăciunului și a avut un mare succes. Dar puține filme vechi au avut parte de acest tratament. Cel mai adesea, se filma un proiect nou în 2D, care era convertit ulterior în 3D. Acest lucru s-a întâmplat în cazul lui *Harry Potter și Prințul Semipur/ Harry Potter and the Half Blood Prince* (2009), *Alice în Țara Minunilor/ Alice in Wonderland* (2010), *Marele uriaș prietenos/ The BFG* (2016) și multe altele.

Pe când cinematografele se grăbeau să-și adapteze sistemele proiecției stereoscopice, procentajul încasărilor filmelor 3D pe teritoriu american a crescut vertiginos, de la 2% în 2008 la 21% în 2010. Deși acestea s-au stabilizat la în jur de 15% la mijlocul anilor 2010, lansările 3D au continuat să abunde – susținute în mare parte de piața chineză. În timpul perioadei de construcție intensă de săli de cinema (vezi *Dragonul devine mai puternic*, din Capitolul 27), tehnologia 3D a fost instalată pe scară largă. În 2015, încasările provenite din proiecțiile 3D în China le depășiseră pe cele din Statele Unite cu peste un miliard de dolari.

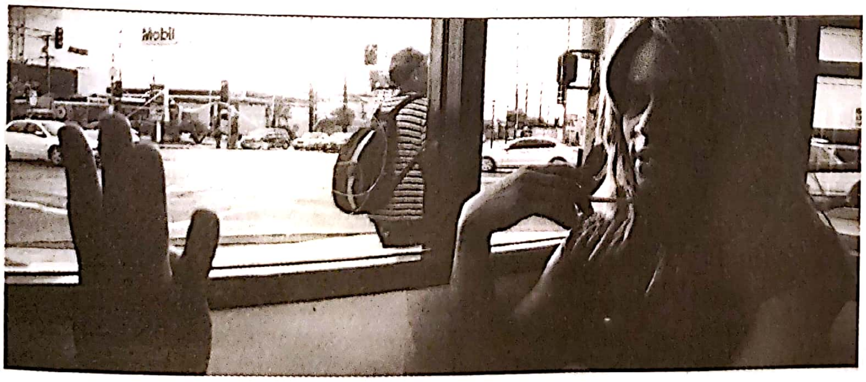
După decenii de insucces, 3D-ul era acum un ingredient stabil și profitabil al cinematografiei comerciale. Producătorii și deținătorii de săli de cinema puteau să fie recunoscători convergenței digitale.

**Schimbări la nivelul narațiunii și stilului** Tehnologia digitală s-a dovedit benefică pentru filmele documentare, independente și de avangardă. Le-a oferit neprofesioniștilor acces la opțiuni creative folosite de producțiile cu bugete mari. Mulți dintre cineaștii discutați în Capitolul 24 au îmbrățișat digitalul. Deseori, noile unelte au permis unor viziuni fără precedent, inaccesibile cinematografiei tradiționale, să se afirme, ca în *Leviatan/ Leviathan* (vezi *Hibridizări noi*, din Capitolul 24), unde camere sport GoPro se aruncau printre plasele de pescuit și ieșeau apoi la suprafața oceanului. Reconstituirile documentare precum *Turn/ Tower* (vezi *Ruperea legăturii cu fotografia: documentarul animat*, din Capitolul 24), care amestecau înregistrări faptice cu secvențe de animație, au devenit mult mai ușor de realizat datorită programelor pe calculator. În *Ei nu vor îmbătrâni/ They Shall Not Grow Old* (2019) tehnologia digitală i-a permis lui Peter Jackson să amelioreze filmări din Primul Război Mondial, cărora le-a adăugat culoare și sunet sincron (**fig. color 30.10**).

Smartphone-urile au permis oricui să devină documentarist sau un fel de Spielberg local. Din ce în ce mai mulți cineaști de film documentar foloseau smartphone-uri, *Olive* (2016) fiind primul lungmetraj filmat în întregime în acest format. Filmul de ficțiune *Tangerine* (2015), despre lucrători sexuali trans, a fost filmat cu mai multe telefoane iPhone (**fig. 30.6**). Când regizorului iranian Jafar Panahi i s-a interzis să mai realizeze filme în regim comercial, el și-a dat seama că putea să-și documenteze arestul la domiciliu cu iPhone-ul și a denumit cu multă îndrăzneală rezultatul *Acesta nu este un film/ This is not a Film* (2011).

În industria cinematografică *mainstream*, tehnicile digitale au fost de obicei utilizate în moduri tradiționale. Montajul liniar clasic, protagoniștii care urmăresc un scop și structura în trei acte au continuat să domine tipul de cinema realizat de marile studiouri. Efectele speciale au continuat să-i plaseze pe actori în medii artificiale, cadrele realizate prin efecte elaborate de transparență din trecut (vezi *Efectele speciale*, din Capitolul 10) fiind înlocuite de ecranele verzi și albastre. În mod similar, softurile audio i-au încurajat pe inginerii de sunet să construiască ambianțe sonore alcătuite din sunete dense și clare, care îndeplineau funcții convenționale. Cu câteva apăsări de *mouse*, cineaștii puteau crea acele șuierături și bubuituri, aflate la jumătatea drumului dintre muzică și zgomot, care au devenit inconturnabile după anii 1990.

Uneltele digitale le permiteau cineaștilor să îndeplinească sarcini familiare cu o mai mare viteză și precizie. În loc să trebuiască reuniți sute de actori, programele pe calculator puteau genera mulțimi multiplicând și diversificând o mână de oameni. În mod similar, cât timp au lucrat cu tehnica analogică, monteurii au întâmpinat dificultăți în crearea secvențelor foarte rapide, dar flexibilitatea montajului digital le-a permis să asambleze cadre extrem de scurte – un imperativ al stilului continuității intensificate (vezi *Continuitatea intensificată: Un stil pentru epoca video*, din Capitolul 28). Ritmul montajului se intensificase,



**30.6.** *Tangerine* (2015) profită de mărimea unghiului de cuprindere și de profunzimea mare a câmpului de claritate a camerei iPhone-ului.

de fapt, încă dinaintea apariției pe piață a programelor Avid, Lightworks, Final Cut Pro și altele, dar aceste inovații au accelerat tendința.

La cealaltă extremă, înainte de apariția capturii digitale, exista deja o tendință care privilegia cadrele lungi în filmele de ficțiune. Sistemul Steadicam fluidizase urmărirea actorilor într-un decor (vezi *Noi tehnologii de producție și de proiecție*, din Capitolul 22). Dar astfel de cadre erau limitate de lungimea rolei de peliculă, care era de aproximativ 10 minute pentru 35 mm. Cinemaul digital le-a permis regizorilor să realizeze cadre mult mai lungi. Aleksandr Sokurov a folosit o cameră video de înaltă definiție pentru *Arca rusească/ Ruskii kovčeg* (2002, vezi **fig. color 25.34**) deoarece putea filma cu aceasta un cadru unic de 90 de minute. O strategie similară de utilizare a timpului real stă la baza thrillerului *Victoria* (2015), povestea unui jaf spusă într-un cadru de 138 de minute filmat în 22 de locații din Berlin, din toiul nopții până la răsărit. Având o lungime similară, filmul iranian *Peștele și pisica/ Mahi va gorbeh* (2013), alcătuit dintr-un singur cadru, anulează senzația de timp real prin construcția în flashbackuri și reluarea acelorași secvențe din perspectiva mai multor personaje.

Uneltele digitale puteau să realizeze cadre lungi și prin alăturarea mai multor mișcări de cameră distincte, o tactică din ce în ce mai răspândită în cinematografia americană. Secvența introductivă din *Ochi de șarpe/ Snake Eyes* (1998) combina mai multe mișcări de urmărire într-un singur cadru sinuos de treisprezece minute. În *Războiul lumilor/ War of the Worlds*, o mișcare de cameră care luneca în interiorul unui microbuz, apoi în afara și în jurul lui, a fost compusă din filmări în exterior și din cadre cu ecran albastru realizate în studio. Tehnici similare au fost folosite pentru planul-secvență de dans de la începutul lui *La La Land* și pentru a crea impresia că filmul *Omul Pasăre sau virtutea nesperată a ignoranței/ Birdman* (2014) era alcătuit dintr-un singur cadru.

Din când în când de-a lungul istoriei filmului, au fost realizate documentare ficționalizate precum falsul reportaj *Jocul războiului/ The War Game*, de Peter Watkins (1966; vezi *Franța: Cinéma vérité și provocare*, din Capitolul 21). Și de data aceasta, camerele video portabile au înlesnit în mod considerabil realizarea unor astfel de proiecte, după cum a dovedit-o *Proiect: Vrăjitoarea* (1999). În era digitală, diverse filme cu bugete mici s-au prezentat drept „materiale găsite întâmplător", luate de pe camere video de amatori. *Singur cu ea/ Alone with Her* (2006), filmul danez *Offscreen* (2006), *Monstruos/ Cloverfield* (2008) și *Activitate paranormală/ Paranormal Activity* (2009) au lansat o serie întreagă de astfel de producții.

„Există o versiune digitală a mea la douăzeci de ani care astăzi poate juca în filme."* Această remarcă a actorului Will Smith, în vârstă de 50 de ani, face referire la modul în care evoluțiile imaginilor generate pe calculator au modificat în profunzime actoria de film (**fig. 30.7**). Cu ajutorul reconstituirilor digitale, interpretările lui Brandon Lee în *Corbul/ The Crow* (1994), Oliver Reed în *Gladiatorul/ Gladiator* (2000), Paul Walker în *Furios și iute 7/ Furious 7* (2015) și ale altor actori care muriseră în timpul filmărilor au putut fi duse la bun sfârșit. Cineaștii au putut să-și remodeleze interpreții. Aproape o oră din filmul *Strania poveste a lui Benjamin Button/ The Curious Case of Benjamin Button* (2008) urmărește îmbătrânirea chipului lui Brad Pitt. În schimb, *Irlandezul: Asasinul Mafiei/ The Irishman* (2019) își „întinerea" actorii seniori pentru scene din trecutul personajelor. Mulți observatori au considerat că o frontieră a fost depășită atunci când Weta Workshop din Noua Zeelandă a creat o ființă umană complet digitală, capabilă să interacționeze fluid cu actori în carne și oase. Aceste chipuri și corpuri virtuale, dar neliniștitor de realiste, asemănătoare *deepfake*-urilor care împânzesc internetul, le-au oferit noi posibilități creative cineaștilor.

Spectatorii nu detectează tăieturile de montaj invizibile care decupează ceea ce pare a fi un singur plan-secvență și s-ar putea să se obișnuiască cu tehnologiile de întinerire și îmbătrânire a actorilor, dar au fost forțați să remarce efectele vizuale stilizate pe

**30.7.** *Gemini: Conspirația/ Gemini Man* (2019): Călătorind în timp, protagonistul poate să facă echipă cu versiunea lui mai tânără.

---

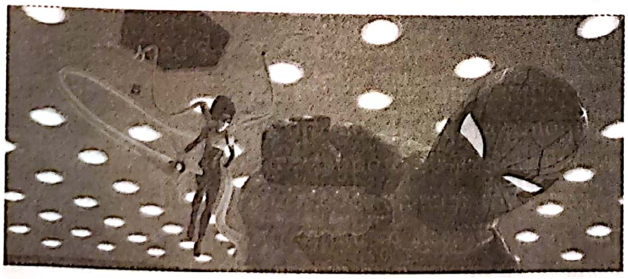
* Carolyn Giardina, „Will Smith, Robert de Niro and the Rise of the All-Digital Actor", *The Hollywood Reporter* (10 august 2019), https://hollywoodreporter.com/behind-screen/rise-all-digital-actor-1229783.

care digitalul putea să le creeze. Modificarea formei sau formatului cadrului era de mult posibilă în cinematografia foto-chimică. *Diligența/ Old Ironsides* (1926), *O idee genială/ Brainstorm* (1983), *Îmblânzitorul de cai/ The Horse Whisperer* (1998) și alte filme experimentaseră cu schimbarea dimensiunilor cadrului în timpul derulării acțiunii. Programele informatice au simplificat în mod semnificativ aceste experimente. *Hotel Grand Budapest* a conferit diferite formate ale imaginii unor perioade istorice distincte, în timp ce *Mami/ Mommy*, al lui Xavier Dolan (2014) a fost filmat în format 1:1 și *Nu sunt doamna Bovary/ Wo bu shi Pan Jin Lian* (2016), de Feng Xiaogang, a folosit cadre circulare și verticale în funcție de locațiile unde se desfășura narațiunea (vezi fig. 27.35). În toate aceste cazuri, cinematografia digitală evoca măștile și efectele de iris ale filmului mut (vezi fig. 4.7, 4.8, 17.7).

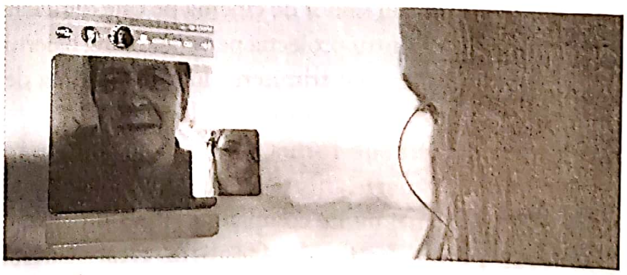
Experimentarea cu mediul fotografic se număra și ea pe lista lucrurilor pe care putea să le facă tehnica digitală (vezi *A regiza în digital: David Fincher și Jean-Luc Godard*, din acest capitol). Tony Scott a folosit noile unelte de postproducție pentru a realiza compoziții abstracte și o paletă de tonuri evocând pământul ars de soare (vezi **fig. color 28.5**). Cu *Colateral*, filmat în cea mai mare parte cu camere video de înaltă definiție, fără compresie, Michael Mann a inventat un nou stil vizual pentru filmul noir, cu străfulgerări de lumină fosforescentă care străpung întunericul mâlos al nopții (**fig. color 30.11**). Cineaștii păreau să se întreacă în realizarea unor imagini cât mai întunecate. Camerele digitale din *Misiunea: Bin Laden/ Zero Dark Thirty* (2013) au permis simularea unor condiții de lumină foarte redusă pentru secvența de raid nocturn.

3D-ul și-a dezvoltat propriile convenții stilistice. Filmele 3D din anii 1950 (vezi *Filme cu un format mai lat și mai colorate*, din Capitolul 15) exploatau deseori efectul de surpriză, acțiunea părând să se năpustească asupra spectatorului. Prin contrast, cineaștii lucrând cu 3D-ul în epoca digitală au avut tendința să transforme suprafața ecranului într-o fereastră dând înspre o lume volumetrică. Deoarece animația generată pe calculator oferea un nivel mai ridicat de control decât filmările cu actori, se puteau realiza cadre cu adâncime mare de câmp, amintind de stilul agresiv al Hollywoodului anilor 1940 (**fig. 30.8**). Dar, ocazional, diverse comedii cu actori apelau la dimensiunea ostensibilă a tehnologiei 3D, ca în cursul unei secvențe de urmărire din *Un Crăciun cu Harold și Kumar/ A Very Harold & Kumar 3D Christmas* (2011), unde niște cârnați zboară către privitor. 3D-ul putea să-și delimiteze propriul univers. În *Tron: Moștenirea/ Tron: Legacy* (2010), lumea reală este în 2D, în timp ce universul jocului pe calculator dă o puternică impresie de profunzime și volum.

George Lucas profețise că tehnica digitală avea să îndepărteze filmul de fotografie și să-l apropie de pictură. Existența atâtor tehnici actuale de manipulare a imaginii în etapa de postproducție pare să-i dea dreptate. Cineastul poate să ajusteze până în cele mai mici detalii culoarea, compoziția și traiectoria mișcărilor de cameră mult timp după încheierea filmărilor. Ecranul poate fi împărțit cu ușurință în mai multe cadre sau poate suprapune mesaje pe telefon ori pagini de internet unei acțiuni pline de dramatism, ca într-un colaj (**fig. 30.9**). Cadrul cinematografic a devenit o pânză pe care regizorii pot s-o acopere cu orice le trece prin cap. Într-un fel, cinematografia se întorcea la originile sale non-fotografice, la jucăriile optice și desenele de mână din Praxinoscopul lui Reynaud (vezi



**30.8.** *Omul-Păianjen: În lumea păianjenului/ Spider-Man: Into the Spider-Verse* (2018), ca multe alte filme 3D moderne, evită efectul de țâșnire în afara cadrului specific anilor 1950, evidențiind mai curând figurile aflate în planurile îndepărtate ale imaginii, în maniera compozițiilor anilor 1940 cu profunzime mare de câmp (vezi *Stiluri cinematografice*, din Capitolul 15).



**30.9.** În *Din adâncuri/ The Shallows* (2016), compozitarea digitală permite integrarea simultană a planului și contraplanului pe ecranul telefonului mobil. Accentul pus pe gros-planuri este o caracteristică a continuității intensificate (vezi *Continuitatea intensificată: un stil pentru epoca video*, din Capitolul 28).

*Precursori importanți ai cinematografului*, din Capitolul 1) – dar acum sub formă digitală.

## DISTRIBUȚIA DIGITALĂ

Odată ce standardul DCI a fost acceptat în proiecția de cinema și ca rezoluție nativă pe platourile de filmare, a mai rămas un singur teritoriu de cucerit: distribuția. Ideal ar fi fost ca digitalul să intervină atât în perioada rulării filmului în sălile de cinema, cât și după – pătrunzând pe piața consumului de filme acasă sau pe dispozitive mobile. Dar puțini ar fi fost capabili să prezică faptul că distribuția digitală avea să transforme în mod radical industria cinematografică. Alături de ascensiunea Chinei, explozia transferului digital de date a fost unul dintre evenimentele majore din istoria filmului în anii 2010. A creat noi modele de afaceri, noi fuziuni și o nouă versiune a economiei divertismentului.

### Distribuția digitală în sălile de cinema

Una dintre problemele ridicate de trecerea la proiecția digitală a constat în livrarea securizată a fișierelor către sălile de cinema. Inițial, serviciile de distribuție au pus filmul împreună cu fișierele de criptare pe DCP, acesta din urmă urmând să fie încărcat pe un hard drive. Hard drive-urile erau trimise prin curier sălilor de cinema. Managerii sălilor primeau o cheie de decriptare personalizată pentru serverul aferent cinematografului respectiv.

Metoda semăna cu sistemul de livrare al copiilor 35 mm, însă cu DCP-urile, studiourile făceau economii și fereau filmele de tentativele de piraterie. Dar de ce să nu se elimine cu totul livrarea unui obiect fizic? De ce să nu fie trimis filmul sălilor de cinema pe cale digitală? Problema era că, pentru proiecția pe ecran mare, fișierul era foarte voluminos, iar trimiterea lui prin rețeaua de internet îl expunea atacurilor hackerilor.

Soluția a venit sub forma livrării prin satelit. În 2013, cele mai mari lanțuri de cinematografe din Statele Unite și mai multe companii hollywoodiene au cooperat pentru a fonda Coaliția Distribuției Cinematografice Digitale. Aceasta s-a lansat transmițând prin satelit 31 de filme către 17 000 de ecrane nord-americane. Trei ani mai târziu, mai mult de jumătate din sălile din Canada și Statele Unite primeau filme prin această metodă. Ca în cazul sistemului cu hard drive-uri, filmele erau „ingerate" de serverele sălilor cu mult înainte de proiecție pentru a asigura continuitatea programării. Alte companii asigurau livrarea digitală și către sălile care difuzau filme de artă. Deoarece majoritatea acestor filme nu erau în 3D sau în 4K, mărimea mai redusă a fișierelor le permitea furnizorilor să folosească rețele de date securizate.

Livrarea digitală s-a răspândit în Europa și în alte teritorii. În majoritatea sălilor de cinema comerciale, proiectarea unui film de pe un suport fizic devenise o excepție. Cinematografia tradițională înfăptuise convergența digitală totală.

### DVD-urile: vânzare și închiriere

Distribuția cinematografică introducea filmul în economia industriei divertismentului, dar cele mai mari venituri proveneau de la vizionarea în spațiul privat – prin cablu, satelit și de pe suporturile media fizice. Acesta a și fost domeniul în care distribuția digitală a avut cel mai mare impact.

Chiar dinainte ca filmele să fie trimise sălilor sub formă de fișiere, distribuția digitală începuse cu suporturile media fizice. Lansat în 1997, DVD-ul (Digital Video Disc) a fost un succes de public imediat (vezi *DVD-ul înlocuiește VHS-ul*, din Capitolul 29). În 2005, acesta înlocuise casetele video ca suport favorit de vizionare a filmelor în spațiul privat. Un disc era mai ușor de produs decât o casetă, așadar, consumatorii își permiteau să-și cumpere, nu doar să închirieze titlurile preferate. Vânzările de DVD-uri au adus câștiguri substanțiale studiourilor, deseori mai mari decât încasările de pe urma proiecției acelorași filme în săli.

Principalii beneficiari ai succesului DVD-urilor au fost marile studiouri, care au investit banii câștigați în următoarele lor producții, mărindu-le acestora bugetele. Dar DVD-urile au susținut și producția independentă și artizanală. Un film care ar fi mers prin festivaluri, iar apoi ar fi dispărut putea cunoaște acum o nouă viață în format DVD. Companii specializate precum Artificial Eye în Marea Britanie și Kino în Statele Unite distribuiau filme de nișă. De asemenea, DVD-urile puteau fi trimise festivalurilor în locul cópiilor pe peliculă, care costau scump. S-a dezvoltat o piață largă de desfacere pentru filmele cineaștilor din afara industriei hollywoodiene, după rularea lor în cinematografe, ele putându-se regăsi în rafturile magazinelor de DVD-uri din întreaga țară.

Un disc digital putea să extindă viața filmului, îmbogățind versiunea distribuită în săli cu diverse materiale adiționale și cu comentarii. Primul DVD

## A REGIZA ÎN DIGITAL: DAVID FINCHER ȘI JEAN-LUC GODARD

David Fincher a primit tehnologia digitală cu brațele deschise. Filmele lui au demonstrat că stilului narativ hollywoodian puteau să-i fie estompate ridurile, astfel încât să se adapteze noilor instrumente și procedee. În aceeași perioadă, regizorul veteran al Noului Val Francez Jean-Luc Godard a văzut în noua configurație tehnologică o arenă pentru desfășurarea unor experimente în domeniile ficțiunii, documentarului și filmului de avangardă, toate foarte îndepărtate de producția hollywoodiană.

Fincher s-a maturizat pe fundalul evoluțiilor mediatice din anii 1980–1990. Imediat după ce a absolvit liceul, a început să lucreze în animație, devenind rapid tehnician de efecte speciale pentru firma lui Lucas, ILM. Ulterior, a regizat videoclipuri pentru Madonna și alte vedete și a înființat o companie pentru a face reclame pentru televiziune.

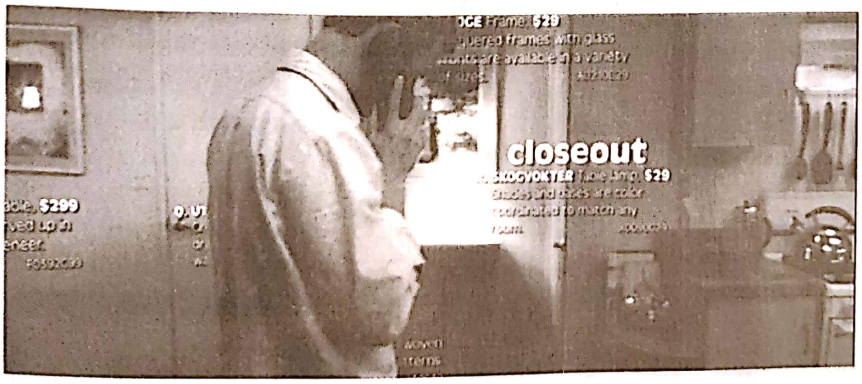
La vârsta de 27 de ani, a făcut un film important, *Alien³* (1992), care a fost un eșec de public și de critică, dar care i-a dezvăluit talentul la capitolul concepției imaginilor și efectelor speciale. Fincher a devenit faimos datorită stilului precis, uneori agresiv al filmelor *Se7en* (1995), *Sala de lupte/ Fight Club* (1999), *I se spunea Zodiac* (2007), *Rețeaua de socializare/ The Social Network* (2010), *Fata dispărută/ Gone Girl* (2014) și altele. A pătruns rapid pe piața platformelor de *streaming* care funcționau pe bază de abonament, fiind producătorul și regizorul unor episoade din serialul Netflix *Culisele puterii/ House of Cards* (2013–2018).

Fincher își pregătea cu meticulozitate filmele în 35 mm, previzualizând în detaliu secvențe întregi. O versiune 3D virtuală a decorului din studioul de emisie, atât de important în *Zodiac*, i-a permis să exploreze încăperea și să planifice direcțiile de privire ale personajelor, asigurându-se că sala de conferințe alăturată era vizibilă de la fiecare pupitru. Pentru *Camera de refugiu/ Panic Room* (2002) a conceput tehnici de control al mișcării care au permis realizarea unor mișcări de cameră extravagante, precum trecerea aparatului prin toarta unei cafetiere.

În etapa de postproducție – alt domeniu pe care Fincher îl supervizează în totalitate – a adoptat cu entuziasm libertatea conferită de fișierele digitale intermediare pentru a adăuga efecte speciale (**fig. 30.10**). Fincher s-a arătat sensibil la dorințele fanilor, presărând *Sala de lupte* cu referințe pentru cunoscători și adăugând multe materiale suplimentare foarte detaliate cu ocazia lansării DVD-ului în 2000, acesta devenind un model pentru alte ediții de lux.

Folosirea camerelor video de înaltă definiție pentru reclame l-a convins pe Fincher că digitalul putea să înlocuiască pelicula de 35 mm ca mediu de înregistrare a imaginilor. *I se spunea Zodiac* a fost unul dintre primele filme hollywoodiene trase în HD necompresat. Înregistrând imaginile direct pe hard drive și montând în programul Final Cut Pro de la Apple, Fincher a demonstrat că producția digitală nu era doar fezabilă, ci și avantajoasă pe plan artistic. Filmase mereu în condiții de lumină redusă (*Se7en* a fost numit un „film noir în culori"), iar imaginile HD ofereau o dinamică a zonelor întunecate și luminoase pe care a putut s-o exploateze pentru a spune povestea criminalului în serie din *I se spunea Zodiac* (**fig. color 30.12**). Opțiunile creative din etapa de postproducție erau la fel de importante. Pentru o scenă tensionată de interogatoriu, Fincher a crescut rezoluția imaginilor pentru a accentua contururile și a o deosebi astfel de secvențele învecinate.

*I se spunea Zodiac* l-a convins pe Fincher să renunțe la pelicula de 35 mm. De îndată ce a fost posibil, a filmat în rezoluție 6K, extrăgând în etapa de postproducție imagini 4K extrem de bogate în detalii (**fig. 30.11**). Acționând astfel, putea să stabilizeze cadrele, să le modifice compoziția și chiar să adauge mișcări de cameră. Împărțind cadrul în două, putea să juxtapună diferite duble ale aceluiași moment actoricesc. Putea să modifice chipurile interpreților lui



**30.10.** Consumerismul tinerilor profesioniști din clasa de mijloc: *Sala de lupte* își urmărește protagonistul prin apartament, pe când descrieri scoase direct dintr-un catalog de decorațiuni interioare plutesc deasupra mobilelor lui.

## A REGIZA ÎN DIGITAL: DAVID FINCHER ȘI JEAN-LUC GODARD, continuare

pentru a crea gemeni (*Rețeaua de socializare*) sau să alipească fața lui Brad Pitt corpurilor altor actori (*Strania poveste a lui Benjamin Button*). În *Fata dispărută* 80 la sută din cadre au fost ajustate digital în etapa de postproducție. În toți acești ani Fincher a elaborat un flux de lucru modulabil, care să permită echipei sale să acceseze sute de ore de material și să fie la curent cu schimbările operate la nivelul scenariului și cu munca în curs a departamentului de efecte speciale.

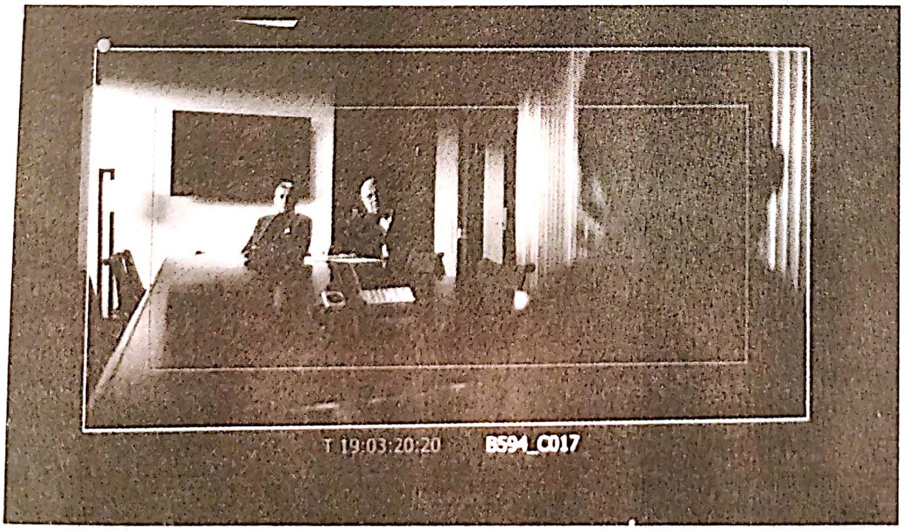
În ciuda inovațiilor digitale, opera lui Fincher era în continuare condiționată de normele hollywoodiene. Naratorul nedemn de încredere din *Sala de lupte* și finalul deschis din *I se spunea Zodiac* făceau parte dintr-o tendință generală de experimentare cu forma narativă, susținută de Tarantino, Soderbergh și alți regizori din generația lui Fincher. Aceste experimente împingeau frontierele narațiunii clasice, dar nu le depășeau. La finalul anilor 2010, Fincher se impusese ca un meșteșugar elegant, care adapta cu măiestrie romane de succes precum *Fata dispărută* și *Fata cu un dragon tatuat/ The Girl with the Dragon Tattoo* (2011), experimenta cu formate televizuale lungi și moderniza metodele de producție pentru a le aduce în epoca digitală.

Jean-Luc Godard făcuse tranziția la tehnologia video analogică în anii 1970, cu o serie de documentare foarte libere la nivelul formei (cel mai notabil fiind *De șase ori doi/ Six fois deux*, din 1976). A revenit la lungmetraj cu *Salvați-vă cum puteți (viața)/ Sauve qui peut (la vie)* în 1979, iar apoi a făcut niște filme cu narațiuni fragmentare care puneau minunat în valoare calitățile vizuale ale peliculei de 35 mm (vezi *Teatru și pictură: Godard și alții*, din Capitolul 25). A continuat să facă videouri analogice mai lungi sau mai scurte, așa cum un pictor realizează inclusiv gravuri sau schițe în creion. A atins punctul culminant al utilizării tehnologiei video analogice odată cu filmul-mamut în opt părți *Istori(ile) cinemaului/ Histoire(s) du cinéma* (1988–1998), un eseu sub formă de colaj despre relația dintre istoria secolului XX și cinematografie. În cursul acelor ani, s-a ocupat și de un mic studio video amplasat la el acasă, într-un orășel elvețian.

Godard se temea că „era digitală va fi o dictatură". Dar lungmetrajul lui, *Elogiul dragostei/ Éloge de l'amour* (2001), o meditație despre modul în care supraviețuitorii Holocaustului fac față amintirilor despre Al Doilea Război Mondial, încerca să abordeze noul format într-o manieră poetică. Prima parte a filmului era realizată pe o peliculă alb-negru cu un excelent nivel al detaliilor, pe când a doua, ce se desfășura cu ani în urmă, avea rezoluția scăzută și culorile stridente ale camerei de amator mini-DV (**fig. color 30.13**).

În perioada în care mulți alți regizori treceau la standardul DCI-ului, Godard a filmat primul lui film complet digital, *Socialism/ Film Socialisme* (2010). Cele trei părți în oglindă ale acestei opere enigmatice prezintă câțiva criminali de război avuți, aflați într-o croazieră pe Mediterană, apoi o familie care are în grijă o stație de benzină și un montaj final alcătuit din materiale de televiziune care analizează starea Europei moderne. Godard a amestecat cadre superbe, filmate cu camere HD profesioniste, cu videoclipuri tremurate făcute cu telefonul. Imaginile granulate aveau ceea ce operatorul lui a numit „defecte interesante".

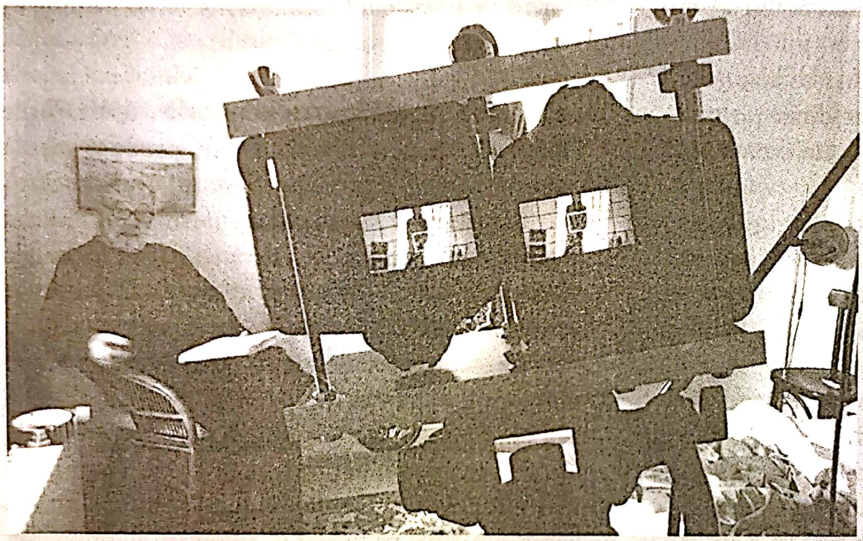
Cu *Adio limbajului/ Adieu au langage* (2014), Godard a înjghebat poate cel mai neobișnuit film 3D realizat vreodată. Refuzând echipamentul 3D obișnuit, costisitor și voluminos, Godard și operatorul lui au creat un



**30.11.** Cadrul de origine, în rezoluție 6K, al filmului *Fata cu dragonul tatuat*. Cadrul mai mic, de 2,40 pe 1, decupează imaginea finală, scăzându-i rezoluția la 5K, dar permițând manipularea ei fără pierderi suplimentare de calitate. Rezultatul final va fi în 4K.

mecanism care-și revendica deschis dimensiunea rudimentară (**fig. 30.12**). Materialul 4K era amestecat cu filmări realizate cu GoPro-ul, FlipVideo și alte tehnologii de amatori. Cu șezlongurile sale țâșnind din ecran către spectatori și cadrele filmate dintr-un tren de jucărie, *Adio limbajului* încălca toate regulile nou apărute ale 3D-ului. La un moment dat, cele două obiective panoramau în direcții opuse, astfel încât una din imagini părea să plutească deasupra celeilalte.

Cu acest film, Godard pare să-și fi luat la revedere nu numai de la limbaj, ci și de la formatul 35 mm, pe care l-a folosit în mod atât de inventiv timp de aproape 60 de ani. Și totuși, mulți spectatori au considerat că *Adio limbajului* este unul dintre cele mai frumoase filme ale sale. La finalul carierei, regizorul lui *Cu sufletul la gură/ À bout de souffle* (1960) încă împingea cinematografia în direcții uimitoare și fascinante, cu totul contrarii tradiției hollywoodiene.



**30.12.** Pentru a obține imaginile stereoscopice din *Adio limbajului*, două camere Canon reflex cu obiectiv fix au fost montate una lângă cealaltă, una din ele fiind așezată cu capul în jos. Imaginile obținute au fost armonizate cu ajutorul unui program de montaj.

care să conțină secvențe tăiate la montaj și o pistă cu comentarii a fost *Masca/ The Mask* (1994, apărut pe DVD în 1997). Ediția DVD extinsă a trilogiei *Stăpânul inelelor* conținea patru comentarii distincte însumând 46 de ore și aproape 20 de ore de documentare realizate în culisele producției pentru fiecare film în parte. Ea a devenit un standard de urmat pentru lansările ulterioare pe DVD.

Unii cineaști vedeau oportunități creative în prelungirea vieții filmelor lor pe DVD. Discurile puteau conține finaluri alternative și introduce un anumit nivel de interactivitate. Pe DVD, filmul *11:14* (2003) al lui Greg Marks le-a permis spectatorilor de acasă să urmărească narațiunea sa reticulară într-o ordine diferită de cea a versiunii proiectate în cinematografe. DVD-urile au contribuit la creșterea implicării fanilor. Deja de câțiva ani, cineaștii hollywoodieni inserau glume, referințe și motive subtile, aproape imperceptibile, în fundalurile filmelor lor. De pildă, unul dintre decorurile din *Indiana Jones și căutătorii arcei pierdute/ Raiders of the Lost Ark* (1981) amintea de roboții din *Războiul stelelor*. Astfel de „detalii ascunse“ au devenit mai frecvente odată cu apariția DVD-urilor, care le permiteau spectatorilor să oprească derularea filmului pe o imagine anume. Fanii scotoceau producțiile lor favorite în căutare de amănunte pe care numai niște specialiști le-ar fi putut aprecia, precum multiplele referințe la Batman din *Cei ce veghează/ Watchmen* (2009) sau citatele amenințătoare din Exodul 8:2 în *Magnolia* (1999).

După 2006, vânzările de DVD-uri au început să stagneze. În ciuda criptării, rămâneau ușor de copiat. Reacția studiourilor a fost să lanseze un disc de înaltă definiție care să stimuleze vânzările și să oprească pirateria. În urma bătăliei dintre formatele HD și Blu-ray, cel de-al doilea s-a impus pe piață. Dar acest lucru nu a putut opri declinul închirierilor și vânzărilor de discuri.

## Distribuția online: descărcarea și streaming-ul

În anul 2000, era deja clar că internetul oferea mari oportunități pentru industriile media. Întrebarea era: cum ar fi mai bine să se procedeze?

**Internetul și cultura filmică** Prima și cea mai evidentă cale era vânzarea de DVD-uri online, atât de către lanțuri mari precum Amazon, cât și de către colecționari care propuneau rarități. Având în vedere costul redus al producției de DVD-uri, cineaștii independenți puteau să-și scoată ei înșiși filmul în acest format și apoi să-l vândă pe paginile web personale sau prin intermediul unui distribuitor de talie mică. Prin firma lui, Absurda, David Lynch a scos pe DVD *Dynamic: 01*, o colecție de scurtmetraje postate anterior pe site-ul său, și l-a distribuit prin compania Subversive Cinema.

De asemenea, internetul era o arenă gigantică pentru prezentarea ca atare a filmelor. YouTube, cea mai mare platformă de conținut audiovizual gratuit, a fost creată la începutul anilor 2000. În august 2006, se pare că platforma adăpostea 6,1 milioane de clipuri, iar la începutul anului 2008, atrăgea atât de mulți utilizatori, încât costul lățimii benzii site-ului pe o singură zi se ridica la un milion de dolari. Zece ani mai târziu, reprezentanții YouTube anunțau că 500 de ore de material video erau încărcate în fiecare minut.

Cineaștii neprofesioniști descurcăreți puteau exploata YouTube, Vimeo și alte resurse online pentru a-și distribui operele. În 2008, YouTube a creat o sală de vizionare virtuală dedicată filmelor independente.

Agenții și producătorii hollywoodieni au început să sondeze aceste platforme în căutare de noi talente. Una dintre cele mai spectaculoase povești de succes a fost cea a lui David F. Sandberg, care a postat în 2013 un scurtmetraj de trei minute intitulat *Lights Out*. Filmat la el în apartament, cu soția lui, a devenit viral și a fost remarcat de un director al studioului Warner Bros. În 2016, *Nu stinge lumina*/ *Lights Out* a devenit un lungmetraj regizat de Sandberg, ce a rulat în aproape 3 000 de săli nord-americane și a încasat 148,7 milioane de dolari în lumea întreagă.

Internetul a încurajat dezvoltarea altor inițiative creative. Comisia Națională de Film din Canada a distribuit gratuit documentare clasice pe site-ul ei de *streaming*. Diverși regizori de film documentar au lansat site-uri interactive, precum *Saving Papua New Guinea's Rain Forests*, care le permiteau utilizatorilor să acceseze o serie de documente din diverse unghiuri. *Preempting Dissent – Open Sourcing Secrecy* invita cetățenii să încarce mărturii, texte și videoclipuri într-o bază de date pornind de la care utilizatorii puteau să-și creeze propriul film.

Cultura filmică online a devenit un ecosistem enorm. Atât fanii, cât și criticii profesioniști puteau posta cronici și comentarii. Existau mii de site-uri, bloguri și podcasturi dedicate noilor lansări, dar și vedetelor, genurilor, tehnologiei și cercetării aprofundate despre cinema. Criticii postau eseuri video care analizau tehnicile și temele specifice din opera unui cineast sau altuia. Unele povești de pe Wattpad, o platformă dedicată publicării textelor scrise de utilizatori, au devenit filme și seriale web.

**Descărcarea legală *versus* pirateria** DVD-urile și Blu-ray-urile erau obiecte fizice, produse media având un ambalaj material. De ce nu s-ar descărca filme și acasă, prin intermediul internetului? Riscul părea însă mare, având în vedere ce pățise industria muzicală.

Formatul MP3 a permis comprimarea extremă a muzicii astfel încât aceasta să poată fi stocată pe calculatoare și echipamente de redare portabile. În 1999, site-ul Napster a organizat transferul de fișiere MP3 între utilizatori, iar în perioada sa de glorie a avut peste 80 de milioane de utilizatori regulați. Deși Napster a dispărut, site-urile pe model *peer-to-peer*[*] au proliferat. Vânzările de CD-uri au scăzut drastic, de la în jur de 10 milioane în 2000 la mai puțin de 4 milioane în 2006. Lansarea albumelor în spațiul online nu a inversat tendința. În 2006, 800 de milioane de fișiere audio au fost descărcate legal, față de 20 de miliarde descărcate ilegal.

Studiourile hollywoodiene au ajuns la concluzia directorului unui studio de înregistrare, care declarase: „Dacă poți fura muzică, poți fura orice altceva."[**] Un DVD era foarte abil criptat și conținea de vreo patruzeci de ori mai multe date decât un CD, așa că descărcarea lui ar fi durat ore bune. Și totuși, site-urile ilegale înfloreau pe așa-zisul „Darknet", oferind filme rare sau lansări recente în copii digitale de excelentă calitate. Multe țări asiatice aveau un internet mai rapid decât cel din Statele Unite, așa că pirateria a explodat în acele regiuni.

---

[*] Sistemul *peer-to-peer* este un model de rețea descentralizat, unde fiecare utilizator își partajează propriile fișiere cu ceilalți utilizatori interesați fără să treacă printr-un server principal, care ar fi fost mai ușor de depistat și de blocat de către autoritățile în luptă cu pirateria informatică. (n.t.)

[**] Citat în http://www.cnn.com/ALLPOLITICS/time/2000/10/02/napster.html.

Singura opțiune a marilor studiouri consta în găsirea de modalități de a vinde versiuni digitale autorizate. Acestea trebuiau criptate atât de bine, încât să nu poată fi copiate, cel puțin nu de către consumatorii obișnuiți. În 2006, diverse platforme online au început să vândă dreptul de a descărca filme, în paralel cu lansarea acestora pe DVD. Descărcarea de filme mai vechi pe platforma iTunes a companiei Apple a început în același an și, în 2008, toate marile studiouri au fost de acord să-și încarce cele mai noi lansări pe DVD pe iTunes. Unele discuri conțineau și linkuri de acces către o versiune online a filmului, urcată pe site-ul studioului.

Pe atunci, descărcarea unui film dura mult și redarea lui nu era prea fluidă. La mijlocul anului 2008 furnizorii de internet au anunțat apariția unei noi generații de conexiuni, banda largă, mai rapidă și mai sigură decât versiunea anterioară prin rețeaua de telefonie. Cum viteza internetului a crescut, descărcarea filmelor a devenit mai simplă, și curând avea să devină posibilă vizionarea online a filmelor în timp real.

## Streaming-ul: răsturnarea modelului clasic

Puțini au realizat la momentul respectiv că serviciile de *streaming* aveau să destabilizeze structura și mersul industriei cinematografice internaționale. Vizionarea la cerere a unui singur film era una dintre opțiuni, dar nu și cea mai bună investiție. În schimb, un abonament pe o lună permitea accesul nelimitat la un catalog întreg de filme și programe de televiziune.

Pionierul principal al acestui model de afaceri a fost Netflix. Fondatorii companiei, Reed Hastings și Marc Randolph, au folosit în mod extrem de ingenios noile tehnologii digitale. Au lansat Netflix în 1997, imediat după apariția primelor DVD-uri. Modelul lor de afaceri utiliza internetul, pe atunci încă o inovație, pentru a recepționa comenzi și plăți online, urmând ca apoi discurile să fie trimise prin retur poștal preplătit. Modelul abonamentului s-a dovedit crucial pentru întreaga strategie, la fel și eliminarea taxelor pentru depășirea termenului de returnare, care erau una dintre cele mai neplăcute părți ale închirierii de casete VHS.

Mai mult, Netflix a adoptat strategia ofertei diversificate. Sistemul comenzii prin poștă i-a permis să propună un repertoriu foarte bogat și să satisfacă gusturi variate. În 2008, Netflix avea în stoc 55 de milioane de discuri și expedia prin poștă 1,9 milioane dintre ele în fiecare zi. Sistemul închirierii online s-a dovedit atât de profitabil, încât mii de magazine care ofereau aceleași servicii au fost nevoite să se închidă.

Netflix s-a orientat către *streaming* în 2007, când viteza asigurată de banda lată a permis redarea fluidă a filmelor. Inițial, studiourile hollywoodiene au fost de acord să-și propună filmele pentru *streaming*, așa că Netflix s-a extins rapid. Precum Jeff Bezos, creatorul Amazon, Hastings a cheltuit sume uriașe de bani fără să facă profit. Scopul era saturarea pieței și, într-adevăr, baza de abonați a platformei a crescut de la mai puțin de opt milioane la începuturile sale la aproape 60 de milioane în 2014.

Două alte platforme de *streaming* concurau cu Netflix. Hulu, o asociere între trei studiouri hollywoodiene, deținea un repertoriu extins de filme foarte cunoscute. Site-ul de vânzări online Amazon a beneficiat de imensa lui bază de utilizatori atunci când a creat serviciul său de *streaming* Prime.

Serviciile americane de vizionare de filme online s-au înmulțit cu sutele în anii 2010, unele adresându-se unui public de nișă. Fandor și Mubi vizau cinefilii, la fel și Criterion Collection, un pionier al discurilor laser și al lansărilor pe DVD. Criterion și-a fondat propriul canal de *streaming*, întâi în parteneriat cu o companie de cablu, iar apoi ca serviciu de sine stătător. Prin intermediul acestor platforme și al altora similare, filmele independente au câștigat noi spectatori. Majoritatea cineaștilor primeau drepturi de autor modeste de pe urma accesării filmelor lor pe platformele de *streaming*: Amazon îi plătea pe autori între patru și zece cenți pe ora de film vizionată. Chiar și în aceste condiții, unele producții puteau aduce câștiguri însemnate. În *streaming*, *Panică pe Wall Street/ Margin Call* (2011) a strâns cinci milioane de dolari, pe când *Arbitraj/ Arbitrage* (2012) a câștigat zece milioane, mai mult decât încasările de pe urma proiecției în cinematografe.

În 2016, suma cheltuită de consumatori pe servicii digitale a depășit vânzarea și închirierea de discuri – un semn că noul sistem de distribuție avea să înlocuiască suporturile fizice. Doi ani mai târziu, *streaming*-ul constituia trei sferturi din traficul global pe internet, făcând din vizionarea de filme în spațiul online principala modalitate de consum cinematografic pentru milioane de oameni.

**Netflix împotriva marilor studiouri** În 2015, 8,1 miliarde de dispozitive digitale aveau acces la internet în lumea întreagă, adică aproximativ patru dispozitive în fiecare cămin. În fața acestei creșteri explozive, marile companii media au admis că *streaming*-ul reprezenta o amenințare.

Multe studiouri aveau legături cu companiile de cablu, iar *streaming*-ul le fura utilizatorii. Abonamentele la cablu au scăzut drastic, iar „dezertorii" s-au orientat către oferta mai ieftină și mai variată propusă de platformele de *streaming*. Mai mult, miliardele câștigate de Netflix au devenit un stimulent important. În mod evident, apetitul publicului pentru *streaming* depășea orice așteptare. Studiourile au început să înțeleagă necesitatea controlului asupra propriei proprietăți intelectuale.

Prin urmare, marile companii și-au conceput noile planuri de afaceri în jurul serviciilor de *streaming*. Majoritatea și-au creat propriile platforme online. Canalul Disney+ s-a lansat în noiembrie 2019, adunând zece milioane de abonați, iar la începutul lui 2021, avea peste 90 de milioane. Disney+ oferea producții Disney, dar și Marvel, Lucasfilm și Pixar (vezi *Universul Disney se extinde*, din Capitolul 28). În 2020, Comcast, compania de cablu care achiziționase NBC Universal, și-a lansat propriul serviciu de *streaming*, Peacock.

Cataloagele de filme au devenit o țintă majoră a achizițiilor. Disney și-a îmbunătățit catalogul online cumpărând diviziile media ale studioului 21st Century Fox. AT&T, un mare furnizor de internet și de servicii de telefonie, a achiziționat Warner Media. Platforma sa, HBO Max, avea să ofere 15 000 de ore de conținut audiovizual.

Datorită companiilor de *streaming*, strategia integrată vertical de producție, distribuție și exploatare a industriei hollywoodiene a fost remodelată pentru noua eră digitală. Companiile producătoare au trebuit să se ocupe de distribuție (o aplicație de *streaming* securizată) și difuzare (livrarea digitală către dispozitivele privitorilor). Întrucât studiourile nu-și mai cedau drepturile pe filme și seriale, Netflix și Amazon au avut nevoie de propriile produse media. Creaseră deja programe extinse care rivalizau cu ofertele companiilor de cablu și ale celorlalte platforme, iar acum se apucau să achiziționeze filme.

Amazon și Netflix au început să cumpere titluri care rulau la Sundance și în alte festivaluri. De asemenea, au finanțat ele însele filme, Amazon concentrându-se pe drame și comedii relativ ieftine, unele dintre ele fiind lansate și în cinematografe (*Manchester de lângă mare/ Manchester by the Sea*, 2016, *Brittany aleargă la maraton/ Brittany Runs a Marathon*, 2019).

Netflix a investit mai mult. În 2019, a rezervat 15 miliarde de dolari producției de conținut original, printre care 57 de filme de lungmetraj – mai mult decât dublul producției oricărui studio hollywoodian în anul respectiv. Creatorii au lăudat faptul că firma susținea proiecte personale fără să intervină în procesul artistic. *Roma* al lui Alfonso Cuarón (2018; vezi *Reygadas și cei trei amigos*, din Capitolul 26) și *Irlandezul: Asasinul mafiei* de Martin Scorsese (2019) au fost finanțate de Netflix atunci când niciun studio nu voia să le sprijine. Într-un efort de a se adresa unor publicuri locale, Netflix a investit în multe filme din afara Statelor Unite. Înarmat cu un contract de închiriere pe zece ani, a creat o bază de producție în spațiile legendare ale Studiourilor Shepperton, din Marea Britanie.

Netflix a mai închiriat și două săli de cinema, una în New York și una în Los Angeles, pentru a-și promova produsele. Dar, de cele mai multe ori, compania și-a ținut filmele departe de marile lanțuri de cinematografe, considerând că intervalul de 90 de zile dintre ieșirea pe marile ecrane și lansarea în online avea să reducă interesul pentru premierele în regim de *streaming*. Proprietarii de săli de cinema din întreaga lume au protestat, dar Netflix a permis doar câtorva proiecte prestigioase să circule în festivaluri și să ruleze în puține cinematografe. O premieră limitată la câteva săli nu doar că creștea nivelul de anticipație a lansării online a filmului, dar îi și permitea acestuia să concureze pentru diverse premii. Începând cu 2014, mai multe producții Netflix au fost nominalizate la Oscar. *Roma*, *Poveste despre căsnicie/ Marriage Story*, *Fabrica americană/ American Factory* și altele au și câștigat premii importante.

Investiția companiilor Netflix și Amazon în producția proprie a forțat alte platforme de *streaming* să reacționeze. Apple, care propunea descărcarea de filme contra cost, nu avea un catalog prestigios, așa că a angajat mari regizori și actori să realizeze programe. Disney+ a făcut mai multe continuări la *Războiul stelelor* și a început să conceapă seriale și filme care urmau să fie accesibile exclusiv pe platforma sa. Jeffrey Katzenberg și-a angajat vechiul partener de pe vremea studiourilor Dreamworks, Steven Spielberg, să facă o poveste de groază împărțită în capitole de câte zece minute care să poată fi vizionate pe telefon.

Marile companii tehnologice americane erau cunoscute sub acronimul FAANG: Facebook, Amazon, Apple, Netflix și Google. În 2020, toate în afară de Facebook deveniseră companii media, mai ales datorită popularității *streaming*-ului. Acestora li se adăugau trei competitori din China, țară care blocase intrarea FAANG pe piața națională (vezi tabelul de mai jos). Alibaba Group era echivalentul chinezesc al lui Amazon; Baidu era un motor de căutare similar cu Google; Tencent era o combinație între Facebook și iTunes. Toate trei aveau enorm de mulți utilizatori – în China existând 1,5 miliarde de telefoane mobile operative – și toate considerau că viitorul divertismentului online stătea în *streaming*.

„Principala noastră preocupare, a tuturor", a spus un agent artistic, „este cum să rivalizăm cu Netflix."* O firmă care începuse cu opt oameni introducând DVD-uri în plicuri roșii a ajuns să valoreze de două ori mai mult decât oricare dintre companiile care fondaseră Hollywoodul. Estimată la o valoare de 150 de miliarde de dolari, Netflix era compania cea mai bine cotată la bursă în anii 2010, cu un retur de investiție de 4000%. Avea peste 150 de milioane de abonați, majoritatea din afara Statelor Unite. În 2019, profiturile sale le-au depășit pe cele ale tuturor marilor studiouri, cu excepția companiei Disney. Exploatând inovațiile digitale, Netflix zguduise modelul de afaceri al industriei filmului și schimbase obiceiurile de consum din întreaga lume.

Și totuși, schimbarea nu era radicală. *Streaming*-ul s-a dovedit o versiune mai bună a vizionării de filme de acasă, permisă deja de tehnologia video. A înlocuit suporturile fizice și televiziunea prin cablu, spre deosebire de care putea fi accesat oricând, de pe calculator și telefonul mobil. La un nivel fundamental însă, liniile de forță istorice ale industriei media au rămas neschimbate. Întrucât își dețineau propriul conținut, companiile de *streaming* au adaptat strategia clasică a integrării verticale epocii convergenței digitale.

### Destinul marelui ecran în epoca *streaming*-ului

Cu atât de multe filme disponibile pe ecranul personal și pe laptopuri, tablete și telefoane mobile, mai au oamenii vreun motiv să meargă la cinema? Sălile de cinema au reacționat îmbunătățind nivelul de confort al sălilor. Acestea oferă acum scaune reglabile, baruri și restaurante și posibilitatea de a rezerva bilete online. Multe multiplexuri au scăzut prețul biletelor în zilele mai puțin profitabile ale săptămânii. Cum multe filme vechi existau în versiune DCP, sălilor le-a fost ușor să organizeze evenimente speciale, precum relansări ale unor titluri îndrăgite de fani. Anumite săli de cinema au proiectat toată seria *Furios și iute/ Fast and Furious* în ziua premierei nocturne a lui *Furios și iute 7* (2015).

Au apărut și inițiative mai neobișnuite. Sălile mici de cinema și cele independente puteau pune la cale proiecții la care publicul cânta la unison vizionând *Sunetul muzicii/ The Sound of Music* (1965) sau angaja critici pentru a prezenta filme de excepție și a modera discuții cu publicul. Filmele mute puteau fi acompaniate de muzicieni locali. Un demers elaborat l-a constituit mișcarea Secret Cinema, ale cărei proiecții aveau loc în spații special amenajate, conforme cu tematica filmului. Publicul venit să vizioneze *Al treilea om/ The Third Man* se trezea într-un hangar de patru etaje care imita Viena postbelică, împânzit de actori în costume de epocă. O fuziune între un multiplex și un parc de atracții elitist, „proiecțiile imersive" propuse de Secret Cinema au atras mii de spectatori entuziaști.

Toate aceste inițiative mizau pe faptul că publicul va dori o experiență colectivă, pe care Netflix nu avea cum s-o furnizeze. Această speranță era confirmată de încasările internaționale în creștere și de realizarea că cifrele frecventării cinematografelor, deși erau în scădere în Statele Unite, creșteau pe plan mondial.

Această perspectivă optimistă a fost puternic afectată de răspândirea Coronavirusului la începutul anului 2020. Producția de filme s-a oprit în majoritatea țărilor și multe săli de cinema din lumea întreagă s-au închis. Pandemia a dus la suspendarea majorității evenimentelor sportive publice și deci la orientarea spre platformele de *streaming* a unui număr crescând de utilizatori în căutare de divertisment. În martie 2020, cantitatea de conținut video consumat pe platformele de *streaming* în Statele Unite se dublase față de aceeași lună a anului anterior. Netflix era principalul câștigător, utilizatorii săi vizionând aproape 54 de miliarde de minute de conținut video în numai patru săptămâni. Creșteri la fel de spectaculoase ale numărului de utilizatori s-au înregistrat și în China, ale cărei săli de cinema fuseseră decimate de pandemie.

Observatorii s-au întrebat dacă oamenii care, fiind închiși în locuințele lor, se obișnuiseră cu comoditatea și costul redus al *streaming*-ului vor mai merge la multiplexuri după ridicarea restricțiilor. „Noua anormalitate" a vieții post-pandemice urma probabil să însemne că multe filme cu bugete medii nu aveau să mai fie lansate deloc în multiplexuri.

În primele luni de pandemie, atât unele studiouri hollywoodiene, cât și unele din China au optat pentru premiera *online* a câtorva filme care ar fi trebuit să facă

---

* În „Television Will Be Revolutionized", *The Economist*, 30 iunie 2018, p. 19.

| | AT&T/ WARNER MEDIA | COMCAST NBCUNIVERSAL MEDIA | WALT DISNEY | ALPHABET/ GOOGLE | APPLE | NETFLIX | AMAZON | ALIBABA GROUP (CHINA) | BAIDU (CHINA) | TENCENT (CHINA) |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **Producție și distribuție de filme/ programe de televiziune** | Warner Bros. Pictures, WB Television | Universal Pictures, Dreamworks Animation, Focus Features, Working Title Films | Walt Disney Studios, Marvel Studios, Lucasfilm, 20th Century Fox Studios, Pixar, Blue Sky Animation | Youtube | Apple TV+ | Netflix Studios | Amazon Studios | Alibaba Pictures | iQivi, Baidu Video, Descovery Network China | Tencent Pictures, Tencent Penguin Pictures |
| **Streaming** | Warner Media, HBO Max | Peacock | Disney+, ESPN+, Hulu (acționar majoritar) | Youtube Premium, Youtube TV | iTunes music, Apple TV+ | Netflix | Amazon Prime | Youku, Tudou | iQiyi, Baidu Music | Tencent Video, Tencent Comic (animație), Tencent Music |
| **Rețele de internet și de telefonie** | Servicii de telefonie mobilă, furnizor de internet fără cablu | Furnizor de internet, serviciul de telefonie mobilă și cablu Xfinity, Rotten Tomatoes, Fandango | | Motorul de căutare Google, reclame, servicii web pentru publicul larg | iTunes music, Iphone | | servicii informatice dematerializate, platforme de jocuri video | Motor de căutare, rețele sociale, servicii informatice dematerializate, site-uri de știri și sportive, servicii de vânzare de bilete online | Motor de căutare, servicii de telefonie mobilă, reclame, servicii informatice dematerializate, rețele sociale, canale de știri | Motor de căutare, site-uri de știri, comerț online, rețeaua socială WeChat, We Game |
| **Altele** | Telefonie fixă, cercetare | Canalul NBC, posturi de televiziune locale, parcuri de distracții tematice | Canalul ABC, stații de televiziune locale, studiouri de înregistrare, producții teatrale, parcuri și stațiuni, produse de promovare, jocuri video | Produse electronice de larg consum | Produse electronice de larg consum | Închiriere și producție de DVD-uri | IMDB, Audible, experimente cu inteligența artificială, Whole Foods, *Washington Post* | Cluburi sportive, experimente cu inteligența artificială, publicare de ziare, capitaluri de risc, companii farmaceutice, bănci, supermarketuri | | Companii de asigurări, echipamente VR |

parte din oferta de primăvară a sălilor de cinema. Animația studioului Universal *Trolii descoperă lumea/ Trolls World Tour* a întrecut toate recordurile de vânzare de conținut la cerere, cumulând aproape 100 de milioane de dolari în primele trei săptămâni de *streaming*. Producătorii chinezi au organizat premiera filmului *Pierdut în Rusia/ Jiong ma* (2020), ultimul episod dintr-o serie foarte apreciată de public, pe mai multe platforme și au atras 600 de milioane de spectatori. Și totuși, aceste rezultate nu erau concludente. Filmul *Trolii* avea puține șanse să fie profitabil în lipsa difuzării în săli, iar *Pierdut în Rusia* fusese oferit gratuit.

Companiile de film câștigau de obicei mai mult de pe urma difuzării în săli decât de pe urma *streaming*-ului, și eliminarea totală a lansării în multiplexuri ar fi însemnat secarea unei surse semnificative de venituri. Pentru *blockbustere*, studiourile din Statele Unite și China au experimentat cu scurtarea intervalului dintre lansarea în săli și postarea online. Alte filme puteau să fie difuzate simultan în săli și pe canalele de *streaming*. Deși din ce în ce mai multe titluri intrau direct pe acestea din urmă, atractivitatea catalogului online depindea deseori de vizibilitatea oferită de lansarea filmelor pe ecran mare.

## NOILE MEDIA ȘI VIITORUL CINEMATOGRAFIEI

Inovațiile digitale nu s-au limitat la instituțiile cinematografice tradiționale, ci au dat naștere unei succesiuni rapide de noi media. Toate acestea au alimentat apetitul publicului pentru filme.

### Jocurile video

Dintre toate formele de promovare a filmelor, jocurile video erau printre cele mai lucrative. Majoritatea jocurilor nu aveau vreo legătură cu un film anume, dar având în vedere veniturile sale de miliarde, industria jocurilor era un partener de dorit pentru studiourile americane. Ca mediu, jocul video poate fi văzut ca o extensie a filmului, un tip de animație pe calculator cu o dimensiune interactivă.

Înainte de a cincea generație de console, lansată în 1995 și 1996, dimensiunea vizuală a jocurilor video nu putea să rivalizeze cu nivelul de detaliu și cu fluiditatea acțiunii filmice. *GoldenEye 007*, un joc din 1997 bazat pe franciza cinematografică cu James Bond, a fost primul joc video bazat pe un film care a avut un succes răsunător. Odată cu rafinarea tehnologiei și cu evoluția consolelor, jocurile video au început să imite din ce în ce mai bine transfocările, montajul rapid și mișcările de cameră cursive care caracterizau filmele de acțiune hollywoodiene. Jocurile 3D foloseau convenții asemănătoare cu cele ale producțiilor cinematografice 3D.

Inițial, jocurile derivate din filme nu semănau foarte mult cu sursele lor de inspirație. Cineaștii nu erau foarte dornici să dezvăluie secretele designului operelor lor, așa încât creatorii de jocuri trebuiau s-o ia de la zero, utilizând rezumate ale acțiunii și încercând să ghicească cum va arăta produsul filmic final. O colaborare mai strânsă a început odată cu cele două jocuri produse de Electronic Arts inspirate din *Stăpânul inelelor: cele două turnuri* (octombrie 2002) și *Stăpânul inelelor: întoarcerea regelui/ The Return of the King* (noiembrie 2003). Echipa tehnică a lui Peter Jackson le-a pus la dispoziție sute de mii de „elemente": desene, mostre de sunet digital, scanări ale actorilor, costume, arme, fotografii, orice fragment din materialul vizual sau sonor al producției. Ian McKellen, Viggo Mortensen, Orlando Bloom și alte vedete și-au împrumutat vocile acelorași personaje pe care le interpretau și în film, lucru pe atunci neobișnuit. Captarea mișcărilor cascadorilor filmului a fost, de asemenea, utilizată în elaborarea jocului.

În 2007, a șaptea generație de console a înlesnit și mai mult colaborarea dintre cele două medii. În timpul producției filmului *Cronicile din Narnia: Prințul Caspian/ The Chronicles of Narnia: Prince Caspian* (2008), echipa lui Andrew Adamson a cooperat îndeaproape cu creatorii jocului. De asemenea, versiunea Nintendo DS a *Prințului Caspian* a inaugurat „DGamer", o comunitate online pentru amatorii jocurilor video produse de Disney.

Cineaștii și-au asociat numele cu diverse jocuri. John Woo, Steven Spielberg și alții au văzut potențialul noii piețe. Faptul că mulți regizori erau și ei jucători a contribuit la fuziunea celor două medii. Deși Jackson nu acordase inițial prea multă atenție jocurilor inspirate de *Stăpânul inelelor*, în 2005 a fost producător și consultant al celui făcut după *King Kong*. Mulți actori specializați în tehnica captării mișcării și animatori digitali circulau în voie între cele două industrii, iar Sindicatul scenariștilor americani a adăugat o categorie dedicată celui mai bun joc video pe lista premiilor pe care le acordă anual. Vedetele au început să promoveze jocuri video, ca în cazul unei reclame pentru *Clash of Clans: Revenge*, unde Liam Neeson, în rolul său din *Teroare în Paris/ Taken*, își amenință adversarul virtual.

Jocurile, precum adaptările sub formă de romane grafice și *spin-off*-urile televizuale, puteau să consolideze identitatea comercială a francizelor. Au fost realizate paisprezece jocuri bazate pe *Alien vs. Predator* (2004) și mai mult de șaptezeci de derivate din saga *Războiul stelelor*, inclusiv variante Lego sau cu păsările din *Angry Birds*. Jocurile, alături de alte produse derivate, au alimentat universul *Războiului stelelor* în toți anii în care nu s-a mai lansat niciun film nou. Creatorii trilogiei *Matrix* au urmărit realizarea unei sinergii mediatice și fidelizarea fanilor, exploatând posibilitățile oferite de narațiunea transmediatică (*Fani versus decidenți*, din Capitolul 29). Diverse momente semnificative ale acțiunii erau dezvoltate sau explicate în cadrul jocurilor video (**fig. 30.13, 30.14**).

Jocurile video care adaptau filme specifice erau cel mai adesea eșecuri, dar, în schimb, cineaștii extrăgeau din jocuri diverse idei vizuale, cum se vede de pildă în secvența de urmărire din *Răzbunare și adrenalină/ Crank* (2006) și în perspectiva la persoana întâi, specifică jocurilor de acțiune, din *Hardcore Henry* (2016). Trilogia *Matrix* și *Învierea fetiței cu chibrituri/ Sungnyangpali sonyeoui jaerim* (2002) creau fire narative care făceau ecou nivelurilor și misiunilor din jocurile video. Seria de filme experimentale *In Memoriam* (2005–2008), a lui Phil Solomon, era creată pornind de la lumea virtuală din *Grand Theft Auto*.

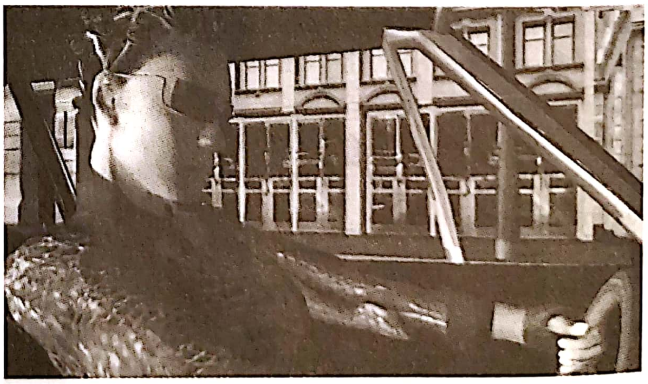
Cum „e-sportul“ și jocurile imersive ca *Fortnite* începeau să-i țină departe pe tineri de platformele de *streaming*, anumite filme au apelat la formule narative tipice pentru jocurile video. Misiunea de a găsi un obiect rar își face apariția în franciza *Răzbunătorii/ Avengers* și în *Războiul stelelor: Ascensiunea/ Star Wars: The Rise of Skywalker* (2019). Vorbind despre filmarea dintr-un singur cadru din *1917* (2019), directorul de imagine a remarcat: „Cred că filmul va atrage generația mai tânără crescută cu jocuri video.“* Cum mediile digitale se inspiră fără reținere unele de la altele, sunt toate șansele ca cineaștii să trateze în continuare jocurile video ca pe niște produse derivate, deopotrivă surse de inspirație și rivali.

## Realitatea virtuală și augmentată

Evoluția jocurilor video a încurajat-o pe cea a tehnologiei realității virtuale (VR). Cu ajutorul unor căști, puteai fi imersat într-o scenă 3D virtuală. Ochelarii și aparatele auditive trimiteau semnale senzoriale – legate de câmpul vizual și auditiv, dar și de echilibru și mișcare. Cu o întoarcere a capului, o contractare a mâinii echipate cu o mănușă sau o atingere a unui *gamepad* ori a unei manete, utilizatorul putea să exploreze mediul înconjurător, iar diverse părți ale corpului său virtual puteau să-i intre în câmpul de viziune. Realitatea augmentată (AR) suprapunea figuri sau evenimente generate pe calculator asupra mediului real al privitorului, astfel încât să țâșnească extratereștri de sub masa din bucătărie, de exemplu.

Dispozitivele VR și AR își au originea în echipamentele de simulări de zbor și în jucăriile stereoscopice, dar abia după anii 1990 și apariția unor programe informatice foarte performante, cercetătorii și-au orientat atenția către punerea în practică a unor sisteme imersive. Din cauza costurilor și complexității demersului, majoritatea erau limitate la spații special amenajate, dar cele mai simple erau disponibile și pe consolele individuale. În aceeași perioadă, artiștii experimentali au creat instalații virtuale, iar câteva filme

**30.13.** În timpul unei urmăriri pe autostradă în *Matrix – Reîncărcat/ The Matrix Reloaded* (2003), Morpheus cade dintr-un camion pe capota mașinii conduse de aliata lui, Niobe. În film reapariția ei este o surpriză.



**30.14.** Jocul video *Enter the Matrix* ne arată cum a ajuns Niobe să-l salveze pe Morpheus.

---

* Roger Deakins, citat în Catherine Shoard, „The Stupidest Thing Humanity Ever Did to Itself: Sam Mendes and Colin Firth on *1917*“, *The Observer* (3 ianuarie 2020).

și-au bazat narațiunile pe această nouă tendință media, cele mai notabile fiind *Omul care tunde iarba/ The Landmower Man* (1992), *Amintiri periculoase/ Strange Days* și *Johnny Mnemonic* (ambele din 1995).

Ca în cazul cinematografiei digitale, progresul a fost lent. Dar performanța din ce în ce mai ridicată a telefoanelor mobile a însemnat ecrane cu o rezoluție mai mare, senzori de mișcare și o putere de procesare mereu în creștere. În 2015, sistemele VR au devenit mai fezabile. One-Plus a lansat un sistem pentru publicul larg, cu o cască de carton și conținuturi postate pe internet. Samsung, Oculus și alte companii erau convinse că VR-ul era o ramură a industriei divertismentului care avea să valoreze milioane. Speranțele lor au părut să fie confirmate de frenezia din jurul jocului AR *Pokémon GO* în vara lui 2016. Aplicația a fost descărcată de peste 500 de milioane de ori.

Problema industriei filmului era cum să folosească această nouă tehnologie. O opțiune era s-o integreze materialelor promoționale precum cele de pe DVD-uri. Cu ajutorul VR-ului, universul unui film putea să fie explorat într-un nou mod. Astfel, jocul VR *Activitate paranormală: sufletul pierdut/ Paranormal Activity: The Lost Soul* (2016) oferea noi sperieturi, în timp ce *Marțianul VR/ The Martian VR* (2016) îi permitea privitorului, aflat în pielea eroului filmului din 2015, să conducă o mașină de teren și să îndeplinească diverse sarcini esențiale pentru a supraviețui.

O altă opțiune era de a crea noi conținuturi pentru noul mediu, așa cum a făcut regizorul Eric Darnell cu *Invazie!/ Invasion!* (2012), un scurtmetraj de comedie care se baza pe convențiile animației hollywoodiene. Cineaștii din afara industriei Hollywoodului au avut și ei diverse tentative, compania Aardman Animation realizând, de pildă, un pseudo-documentar VR care descria experiența migranților turci. Se pare că primul lungmetraj VR a fost *Iisus VR/ Jesus VR* (2016), care amintește de cadrele fixe zugrăvind scene din viața lui Iisus lansate frecvent în primii ani de existență a cinematografului (vezi *Exploatarea filmelor se dezvoltă*, din Capitolul 1).

A filma în VR era complicat. Obiectivele camerelor trebuiau să acopere un unghi de 360 de grade, fie că erau așezate în cerc sau erau fixate pe o sferă, iar echipa trebuia să se ascundă în timpul filmării. Toate cadrele trebuiau să fie lungi, întrucât tăieturile erau derutante și foarte solicitante la nivelul ratei de reîmprospătare a ecranului. În postproducție, programele alăturau imaginile luate din unghiuri diferite într-un video 3D care oferea o perspectivă panoramică asupra spațiului.

Cea mai evidentă utilizare a tehnologiei VR era în jocurile video, dar studiourile hollywoodiene căutau modalități de a-i asocia narațiuni ambițioase. Problema era însă că o narațiune depinde de capacitatea de a-l conduce pe privitor să observe anumite lucruri, așa că interactivitatea totală este imposibilă. *Iisus VR* a fost obligat să limiteze autonomia privitorului la efectuarea unor simple mișcări din cap.

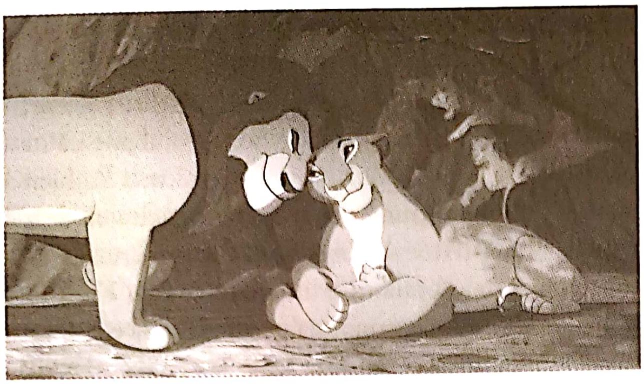
În ciuda limitărilor VR-ului în cinematografia comercială, anumite festivaluri de film au încurajat experimentele artistice care foloseau noua tehnologie. În 2017, Alejandro González Iñárritu a prezentat *Carne și nisip/ Carne y arena* (2017) la Cannes. Spectatorul, mergând cu picioarele goale pe nisip, era plasat în poziția unui migrant care traversa frontiera dintre Mexic și Statele Unite și era prins de paznici. În același an, festivalul de la Veneția a inițiat o secțiune anuală dedicată operelor VR, dintre care cea mai bună era premiată. VR-ul rămânea un mediu paralel („Nu e cinema“, a declarat Iñárritu), dar unii cineaști sperau să poată include cândva scene VR în filme de lungmetraj*. Producătorii au admis că ar fi nevoie de un succes răsunător, care să declanșeze entuziasmul publicului pentru format, așa cum se întâmplase pentru 3D cu *Avatar*.

Între timp, VR-ul își avea rolul lui în culisele producțiilor. Anumite cadre din *Să înceapă jocul/ Ready Player One* (2018) și *Solo: o poveste Star Wars/ Solo: A Star Wars Story* (2018) au fost concepute cu căști VR. Jon Favreau a realizat *Regele Leu/ The Lion King* (2019), un *remake* fotorealist al filmului de animație din 1994, fără a folosi camere de filmat. Echipa viziona animalele și decorurile generate pe calculator cu ajutorul căștilor VR și acțiunea era înregistrată sub formă de fișiere digitale. În stadiile ulterioare ale producției, i s-au adăugat efecte specifice animației digitale pentru a crește similitudinea cu un material cu actori (**fig. 30.15, 30.16**).

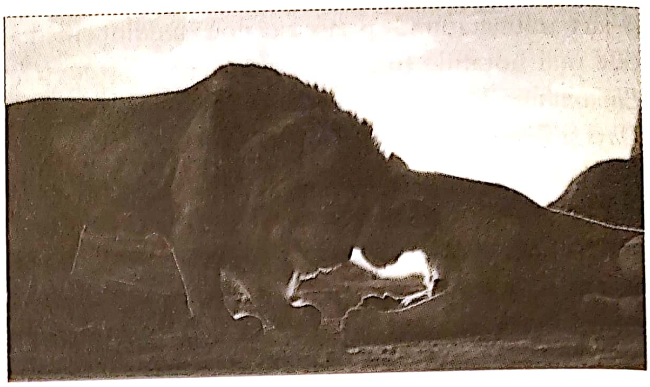
Convergența digitală a contribuit la sinergia mediilor. Transferul unui film de pe o platformă pe alta era mai ușor ca niciodată. Acesta putea să fie proiectat pe un ecran de cinema, dar și să ruleze pe cel al unui calculator sau telefon mobil. Personajul unui film de

---

* În Anne Thompson, „Why Alejandro González Iñárritu IS the Director Who Finally Got VR Right?“, *Indiewire* (20 mai 2017), accesibil la https://www.indiewire.com/2017/05/alejandro-gonzalez-inarritu-carne-y-arena-cannes-vr-1201819096/.



**30.15.** În *Regele Leu*, animația tradițională sacrifica realismul, dar amplifica emoțiile transmise prin intermediul chipurilor și corpurilor personajelor.



**30.16.** În *remake*, tehnologia VR și animația digitală creează texturi, mișcări și ecleraje mai realiste, dar mai puțin expresive (*Regele Leu*, 2019).

animație putea să fie inserat într-un joc video sau o aplicație VR. Un utilizator putea să vizioneze filme, să-și creeze o listă de redare de muzică și să navigheze pe internet pe același ecran. Universul unui film putea fi revizitat sub formă de benzi desenate, jocuri video sau seriale de televiziune.

Convergența digitală lucra mână în mână cu globalizarea și cu puterea studiourilor americane. Marile producții hollywoodiene aveau succes în aproape toate țările de pe glob și puteau fi livrate oriunde pe diverse platforme. Dar în acest vârtej mediatic, cu noi formate apărând neîncetat, risca oare cinematografia tradițională să dispară?

Bineînțeles că nu. În primul rând, numărul de lungmetraje era în creștere. În 2002, în lume se făceau peste 4 000 de filme. În 2016, numărul lor se ridica la 7 600. Această vastă producție conținea *blockbustere*, filme independente modeste și toate variațiunile dintre cele două. Explozia s-a întâmplat pe fundalul succesiunii casetelor video, rețelelor de cablu, rețelelor satelit, DVD-urilor, Blu-ray-urilor, platformelor VOD și de *streaming*. A avut loc în ciuda faptului că o mână de francize americane dominau aproape toate piețele naționale.

Dar poate că sălile de cinema, dimensiunea publică a culturii filmice, erau în pericol? Dimpotrivă. Numărul de ecrane a crescut în mod constant de-a lungul anilor 2010. În 2016, în lume erau peste 163 000 de ecrane de cinema. Chiar și fără a lua în considerare milioanele de ecrane ale televizoarelor, calculatoarelor și telefoanelor, existau mult mai multe ecrane de cinema decât fuseseră vreodată. Și o mulțime de oameni doreau în continuare să vizioneze filme pe ele. Anul 2015 a stabilit un record al numărului de intrări, cu 7,4 miliarde de bilete vândute, adică în jur de unul pentru fiecare bărbat, femeie și copil de pe planetă.

Convergența digitală, susținută de globalizare, a încurajat răspândirea cinematografiei. Computerele personale, internetul, telefoanele mobile, consolele de jocuri, tabletele și dispozitivele portabile de redare a muzicii nu puteau inițial să ruleze filme, dar au fost ajustate în acest sens. Filmul s-a strecurat în fiecare nou dispozitiv media. De la televiziunea prin cablu la casetele video, DVD-uri și *streaming*, filmul s-a extins dincolo de sălile de cinema. Ne-a intrat în case și ne însoțește peste tot. Astăzi, mai mulți oameni vizionează mai multe ore de film decât în oricare alt moment din istoria cinemaului. Apar mereu noi tehnologii, despre care bănuim că vor servi, la rândul lor, tradiția cinematografică ce a tot evoluat de-a lungul a 125 de ani.

# NOTE ȘI ÎNTREBĂRI

(de citit pe site-ul autorilor, www. davidbordwell.com)

Capitolul 15: Despre flashbackuri în filmele anilor 1940: „Chinese boxes, Russian dolls, and Hollywood movies"; despre Cinerama: „The wayward charms of Cinerama"; despre David O. Selznick în anii 1940: „A dose of DOS: Trade secrets from Selznick"; despre Chaplin și filmul cu crime: „MONSIEUR VERDOUX: Lethal Lothario".

Capitolul 18: Despre stilul adoptat de Mizoguchi de-a lungul întregii sale cariere: „Mizoguchi: Secrets of the exquisite image".

Capitolul 19: Despre Bergman și Antonioni: „Bergman, Antonioni, and the stubborn stylists"; despre *Aventura*, al lui Antonioni: „Going inside by staying outside: L'AVVENTURA on the Criterion Channel"; despre primele filme realizate de Kurosawa: „Kurosawa's early spring"; despre scenograful lui Tati: „La main droite de M. Hulot".

Capitolul 20: Despre influența lui Hitchcock asupra lui Truffaut: „TRUFFAUT/HITCHCOCK, HITCHCOCK/TRUFFAUT, and the Big Reveal".

Capitolul 21: Despre *Portretul lui Jason*: „I'll never tell: JASON reborn"; despre *Victorie stranie*: „Our daily barbarisms: Leo Hurwitz's STRANGE VICTORY (1948)".

Capitolul 22: „Replay it again, Clint: Sully and the simulations"; „Who got played? A guest post by Jeff Smith on THE PLAYER"; „HUGO: Scorsese's birthday present to Georges Méliès"; „Scorsese, 'pressionist"; „Reflections in a crystal eye"; „Captain Cinephilia: Scorsese strikes back".

Capitolul 24: „Errol Morris, boy detective"; despre documentarele de animație: „Showing what can't be filmed"; despre un *mockumentar*: „*Borat*: Keep it stupid, simple"; despre Phil Solomon: „Solomonic judgments"; „Lewis Klahr X3, X4"; „Paolo Gioli, maximal minimalist"; despre *Ceasul*, al lui Christian Marclay: „Time piece".

Capitolul 25: Despre Aardman: „Tracking down Aardman creatures"; despre José Luis Guerin ca exemplu al modernismului cinematografic al acestei perioade: „Three nights of a dreamer"; despre Terence Davies: „Terence Davies: Sunset songs" și „Wisconsin Film Festival: Sometimes a camera movement..."; despre Béla Tarr: „The sarcastic laments of Béla Tarr"; despre *Apus* al lui Nemes: „Venice 2018: A Dazzling Second Feature".

Capitolul 26: Despre *Shirin* al lui Kiarostami: „The movie looks back at us"; despre arestarea lui Jafar Panahi: „I don't hate anybody, not even my interrogators"; despre *Acesta nu este un film* al lui Panahi: „Middle Eastern crowd-pleasers in Vancouver"; despre cinematografia iraniană contemporană: „Familiar Middle-Eastern filmmakers return to VIFF"; despre ultimul film al lui Kiarostami, finalizat de fiul lui după moartea tatălui: „Barely moving pictures: Kiarostami's *24 Frames*".

Capitolul 27: Despre impactul seriei *Stăpânul inelelor* asupra industriei de film din Noua Zeelandă: „Crazed Killer Sheep from New Zealand"; despre Edward Yang: „A BRIGHTER SUMMER DAY: Yang and his gangs"; despre Hou Hsiao-hsien: „Hou Hsiao-hsien: Film culture finally comes through"; despre *Marele maestru*: „THE GRANDMASTER: Moving forward, turning back"; despre Johnnie To: „Directors: Johnnie To Kei-fung".

Capitolul 28: Despre cinemaul independent: „Independent film: How different?"; despre ascensiunea francizelor: „Fantasy franchises or franchise fantasies?"; despre filmele de gen: „A behemoth from the Dead Zone"; despre filmele cu Jason Bourne: „[insert your favorite Bourne pun here]" și „Unsteadicam chronicles"; despre filmele cu supereroi: „Superheroes for sale"; despre Hollywoodul anilor 1980: „It's the 80s, stupid"; despre continuitatea intensificată: „Intensified continuity revisited", „Walk the talk", „The Cross" și „Come in and sit down"; despre Christopher Nolan: „Directors: Nolan"; despre *Primul contact*: „ARRIVAL: When is now?"; despre Tarantino:

„The 1940s are over, and Tarantino's still playing with blocks"; despre Wes Anderson: „Directors: Anderson, Wes"; despre *Fiicele doctorului March*: „Un-Marry me a little: MARRIAGE STORY and LITTLE WOMEN"; despre *Omul-Pasăre*: „BIRDMAN: Following Riggan's orders".

Capitolul 29: Despre relația studiourilor hollywoodiene cu benzile desenate: „Snakes, no. Borat, yes. Not all internet publicity is the same"; despre piraterie: „Creating a classic, with a little help from your pirate friends"; despre cultura fanilor în anii 1910: „Memory books, the movies, and aspiring vamps"; despre cultura fanilor și studiouri: „Jack and the bean-counters"; „Comic-Con: The end of an era and other highlights" și „Rowling's revelations: Who wants to know".

Capitolul 30: Despre graba trecerii la tehnologia 3D: „Has 3-D already failed?" și „Has 3-D Already Failed? The sequel, part one: RealDlighted" și „Has 3D already failed? The sequel, part two: RealDsgusted" și „Do not forget to return your 3D glasses" și „As the summer winds down, is 3D doing the same?"; despre numărul tot mai mare de animații lansate în cinematografe: „By *Annie* standards"; despre animațiile Pixar: „Rat rapture"; despre *Sita cântă blues*: „Take my film, please"; despre inovațiile din domeniul efectelor speciale: „GRAVITY, Part 2: Thinking inside the Box"; despre *performance capture*: „Motion-capturing an Oscar"; despre *streaming*: „The Celestial Multiplex" și „When media became manageable: Streaming, film research, and the Celestial Multiplex"; despre noile media și narațiune: „New media and old storytelling"; despre Jean-Luc Godard și 3D: „ADIEU AU LANGAGE: 2 + 2 × 3D"; despre sunetul digital Atmos: „Atmos all around: A guest post by Jeff Smith"; o serie de materiale despre proiecția digitală: „*Pandora's Digital Box*".

# GLOSAR

**Actualități**: un termen timpuriu folosit pentru a desemna filmele documentare.

**Actualități tematice**: Filme scurte timpurii care arătau evenimente curente precum parade, dezastre, ceremonii oficiale sau manevre militare. Majoritatea acestor actualități tematice înregistrau acțiunea așa cum avea loc, dar unele reconstituiau evenimentul.

**Adâncimea cadrului** (*deep space*): Aranjamentul elementelor de mizanscenă astfel încât să existe o distanță considerabilă între planul cel mai apropiat și cel mai îndepărtat de aparatul de filmat. Oricare dintre aceste planuri sau chiar toate pot fi clare.

**Animație**: Orice procedeu prin care o mișcare artificială este creată prin filmarea fotogramă cu fotogramă a unor desene (vezi și *animația pe acetofan*), a unor obiecte sau imagini generate pe computer ce compun o serie. Mici schimbări de poziție, înregistrate fotogramă cu fotogramă, creează iluzia mișcării.

**Animație pe acetofan** (*cel animation*): Animație ce utilizează o serie de desene pe bucăți de celuloid transparent ce se mai numește și acetofan. Ușoare modificări între desenele filmate fotogramă cu fotogramă vor da senzația de mișcare.

**Anșeneu** (*dissolve*): O tranziție între două cadre în care prima imagine dispare gradual, pe când cealaltă apare gradual. În momentul intermediar, cele două imagini se combină prin *supraimpresiune*.

**Autor** (*auteur*): „Autorul“ cunoscut sau presupus al unui film, de regulă identificat în persoana regizorului. Termenul se folosește uneori într-un sens evaluativ pentru a face distincția între cineaștii buni (autorii) și cei slabi. Identificarea și evaluarea regizorului drept autorul filmului a devenit o chestiune intens discutată după anii 1940, mai ales în critica de film de limbă franceză și engleză.

**Avans la încasări** (*avance sur recettes*): o politică de stat de subvenționare a unui proiect de film pe baza previziunilor încasărilor sale. Sistemul a apărut în Franța după cel de-Al Doilea Război Mondial și a devenit un model pentru alte politici naționale de finanțare a sectorului cinematografic.

**Ax al acțiunii**: În convenția *montajului de continuitate*, această linie imaginară conectează direcțiile de mișcare, de acțiune sau actorii principali ai secvenței, definind relațiile spațiale dintre toate elementele din cadru ce se află fie la stânga, fie la dreapta ei. Aparatul de filmat nu trebuie să treacă dincolo de ax cu ocazia unei tăieturi de montaj, inversând astfel relațiile spațiale. Interdicția de a sări axul mai este cunoscută și sub numele de „regula celor 180 de grade“ (a se vedea *regula celor 180 de grade*).

**Cadru**: (1) în filmare, o înregistrare neîntreruptă a camerei care fixează o serie de fotograme. Se mai numește și *dublă*. (2) În montajul final, un cadru neîntrerupt care poate fi static sau în mișcare.

**Cadru de compoziție**: Orice cadru care implică filmarea multiplă pentru a combina două sau mai multe imagini într-una singură pentru a crea un efect special. Vezi și *măști*, *retroproiecție*, *efecte speciale*.

**Cadru de reintroducere**: Revenire la compoziția anterioară a unui spațiu după o serie de cadre apropiate care au urmat după cadrul de introducere în acțiune.

**Cadru de urmărire**: O mișcare de cameră care presupune deplasarea în spațiu a aparatului de filmat pe o traiectorie combinată (orizontală, diagonală, verticală etc.). Pe ecran, rezultatul este o încadratură mobilă care se „deplasează“ în urmărirea acțiunii (personajului, evenimentului etc.)

**Cadru lung**: Un cadru cu o durată neobișnuit de lungă. E des întâlnit în filmele dinainte de 1917, reapare în anii 1930 și 1940, mai ales în opera lui Jean Renoir, Kenji Mizoguchi și Orson Welles. În scurt timp, avea să devină o tehnică uzuală în filmele din întreaga lume. Vezi și *plan-secvență*.

**Cadru *mască***: Proces de filmare specială în care, prin expuneri selective (mască și contramască), se combină mai multe părți ale cadrului filmate separat, fundalul, actorii sau acțiuni distincte. Procesul se desfășoară în laboratorul de efecte speciale sau prin manipulare digitală.

**Cadru pe macara**: Un cadru realizat prin plasarea camerei pe o macara care poate urmări acțiunea modificându-și poziția relativă față de personaje prin mișcări ample de ridicare sau de coborâre în orice direcție dorită.

**Captarea mișcării** (*motion/ performance capture*): O tehnică digitală prin care niște senzori sunt atașați corpului și chipului actorului și acțiunea este filmată cu camere care înregistrează mișcarea senzorilor. Se folosește pentru a construi personaje generate pe calculator cu un nivel ridicat de realism.

**Ciclu:** O modă relativ de scurtă durată pentru un subgen din cadrul unui gen consacrat: spre exemplu, filmele western „pentru adulți" în Hollywoodul anilor 1950 sau filmele despre gangsteri eroici în cinematografia hong-kongheză a anilor 1980.

**Cinema al lentorii** (*slow cinema*): Un termen al criticilor ce desemnează filmele de artă care utilizează cadre lungi, intervale de tăcere și o mizanscenă minimalistă pentru a prelungi acțiunea narativă. Peisajele și interioarele goale sunt mai frecvente decât momentele de intensitate dramatică și personajele nu-și dezvăluie viața interioară, ducând la filme statice și riguroase.

**Cinema de artă:** (1) Un termen critic folosit pentru a descrie un film care, deși a fost făcut într-un cadru comercial, are o abordare a formei și stilului aflată sub influența tendințelor moderniste (vezi *modernism*) din „arta înaltă" și oferă o alternativă la divertismentul de masă. (2) Un termen folosit în industria cinematografică americană pentru a descrie filme străine care atrag în principal un public format din oameni cu studii universitare, din straturile superioare ale clasei de mijloc.

**Cinema experimental:** Un tipar cinematografic care evită convențiile filmului văzut ca divertisment pentru mase, căutând, în schimb, să exploreze aspecte neobișnuite ale mediului sau subiecte tabu. Când filmele experimentale au narațiuni, acestea se bazează frecvent pe vise sau călătorii simbolice, dar cel mai adesea filmele experimentale întorc total spatele formulelor narative, utilizând mijloace formale lirice, asociative, descriptive sau de altă natură.

**CGI (imagini generate de calculator):** Sunt imagini generate digital, prin animarea scheletului unei figuri, captarea mișcării, desenul direct pe calculator și alte tehnici similare. Ele sunt finisate cu ajutorul unor programe de randare, animație, colorizare, iluminare etc. care adaugă culoare, mișcare și texturi și inserează figurile într-un decor. Se folosesc în filmele de animație și pentru efectele speciale ale producțiilor cu actori (*live action*).

**Clarobscur** (*low-key lighting*): Tehnică de iluminare care creează contraste puternice între zonele luminate și umbre; umbrele sunt adânci, iar modelarea este redusă.

**Colaj:** Un stil cinematografic care asamblează materiale provenind din surse foarte disparate, de multe ori juxtapunând secvențe ficționale puse în scenă cu fragmente din actualități, animații sau din alte tipuri de filmări. Explorat de cineaști experimentali precum Joseph Cornell în anii 1930, a devenit o resursă majoră a filmelor de avangardă și politice ale anilor 1960.

**Companii majore:** O expresie folosită pentru a desemna cele mai puternice companii din industria americană de film. În anii 1920, companiile majore erau cunoscute și sub denumirea de „Cele Trei Mari" și cuprindeau firmele Paramount-Publix, Loew's (MGM) și First National. În timpul anilor 1930, companiile majore (acum „Cele Cinci Mari") erau MGM, Paramount, 20th Century-Fox, Warner Bros și RKO. Înainte de 1948, companiile majore și-au câștigat statutul datorită faptului că erau bine *integrate vertical*. Astăzi, ele sunt alcătuite din mai multe companii de producție și distribuție deținute de conglomerate media precum Comcast NBCUniversal.

**Companii minore:** Din anii 1920 până în anii 1950, acestea erau companii importante în industria hollywoodiană care nu dețineau săli de cinema. Cunoscute și sub numele de „Cele Trei Mici", ele sunt firmele Universal, Columbia și United Artists. Vezi și *companii majore*.

**Concept vizual:** O expresie generală care descrie rezultatul tuturor manipulărilor peliculei sau a suportului vizual care au loc în interiorul camerei în faza de filmare și în laborator, în faza de *postproducție – colorizare finală*.

**Corecție/ recadrare:** Folosirea de mișcări de *panoramare orizontală* sau/și *verticală* pentru a ajusta poziția subiectului în interiorul compoziției, în limitele normelor esteticii filmului.

**DCP:** Abrevierea pentru „digital cinema package" (copia digitală de distribuție). Un set de fișiere digitale care conțin filmul în formatul de proiecție Jpeg2000 (imagine și sunet mixat) cu subtitluri, licențe de distribuție și *trailere*. DCP-ul poate fi încărcat de pe un *hard drive* sau transmis cinematografului prin satelit, internet sau cablu optic. Se conectează la (sau este „ingerat" de) un server care decodifică conținutul și îl transmite proiectorului.

**Dedramatizare:** În cinematograful narativ, strategia de a minimiza suspansul, punctele de maximă intensitate emoțională și acțiunea fizică în favoarea unei descrieri nuanțate a personajelor, timpilor morți și unui accent pus pe spațiul înconjurător. Este o metodă care a fost deseori folosită în cinematografia de artă europeană în perioada postbelică pentru a explora psihologia personajelor, a evoca o atmosferă aparte sau a scoate în evidență fizionomia unui anumit spațiu.

**Deznodământ**: Gradul în care finalul unui film narativ revelează efectele tuturor relațiilor cauzale și rezolvă (sau „închide") toate firele narative în care s-a dezvoltat acțiunea.

**Direcția pe ecran**: Relația dreapta-stânga într-o secvență ilustrată în cadrul de introducere și determinată de poziția personajelor și a obiectelor în cadru, de direcția mișcărilor și de direcția de privire a personajelor. *Montajul de continuitate* urmărește să mențină direcțiile principale cu consecvență între cadre. Vezi și *ax al acțiunii*, *regula celor 180 de grade*.

**Distanță de filmare**: Distanța aparentă a cadrului (camerei) față de obiectele filmate, denumită și „distanța aparatului" sau „scară de filmare". Vezi și *prim-plan*, *plan detaliu* și *plan mediu*.

**Distanță focală**: Distanța de la planul focal al obiectivului la suprafața fotogramei unde razele de lumină focalizează. Distanța focală a obiectivelor (măsurată în mm) determină relațiile perspectivei geometrice și spațiale redate pe ecran. Vezi și *obiective normale*, *teleobiective*, *obiective cu focală scurtă*.

**Distribuție**: Una dintre cele trei branșe ale industriei de film; procesul de a furniza filmele spațiilor care vor să le proiecteze. Vezi și *exploatare* și *producție*.

**Dolie**: Un cărucior pe roți pe care este plasată camera, folosit pentru *cadrele în mișcare*.

**Dublaj**: Procesul de înlocuire a unei părți sau a tuturor vocilor din coloana sonoră pentru a corecta greșeli sau a înregistra din nou dialogul. Vezi și *postsincronizare*.

**Dublă**: La filmare, reprezintă o succesiune de cadre similare (mișcare, acțiune, compoziție, interpretare etc.) obținute în urma unei secvențe de mers neîntrerupt al camerei. Un cadru poate avea mai multe duble, din care se alege porțiunea dorită la montaj.

**Efecte speciale**: Un termen general pentru diverse manipulări fotografice care creează relații spațiale iluzorii în cadru, precum *supraimpresiunea*, *măștile*, *frontproiecția* sau *retroproiecția*.

**Elipsă**: În cadrul narațiunii, omiterea anumitor scene sau porțiuni ale acțiunii.

**Exploatare**: Una dintre cele trei branșe ale industriei de film, care implică proiectarea publică a filmului finit. Vezi și *distribuție* și *producție*.

**Explozia nickelodeoanelor**: Începută în 1905, este o perioadă de expansiune rapidă a numărului de cinematografe mici și ieftine, care rulau programe de filme scurte. În timpul anilor 1910, nickelodeoanele au lăsat loc cinematografelor mai mari.

**Film de compilație**: Un gen al cinematografului documentar care îmbină actualități filmate provenind din surse variate pentru a comunica un proces de amploare precum un război sau o schimbare la nivel social. Folosită frecvent în documentarele finanțate de stat sau care abordau chestiuni de interes public în epoca sonoră, tehnica compilației a căpătat și o dimensiune experimentală în mâinile letriștilor francezi sau ale lui Bruce Conner.

**Film noir**: Un termen aplicat de criticii francezi filmelor americane, de obicei polițiste sau thrillere, cu o atmosferă clarobscur și uneori sumbră. Filmul noir și-a cunoscut perioada de glorie în anii 1940 și 1950, deși a fost resuscitat ocazional.

**Filmare din mână**: Utilizarea corpului operatorului ca suport pentru cameră, pe care o ține fie în mână, fie cu ajutorul unui ham. Această tehnică se regăsește în anumite filme mute, precum *Napoleon* al lui Abel Gance, dar cel mai frecvent în documentarele cinemaului direct și în filmele de ficțiune de după anii 1960.

**Filtru**: O lamelă de sticlă sau de gelatină plasată în fața camerei sau mașinii de copiat care corectează ori adaugă o nuanță de culoare dorită de realizatori.

**Flashback**: O modificare a cronologiei poveștii prin care evenimente care au loc în prezent sunt întrerupte de prezentarea unor evenimente din trecut.

**Flashforward**: O modificare a cronologiei poveștii prin care prezentarea narațiunii face un salt în viitor, apoi se întoarce la prezent.

**Formate pentru ecranul lat**: Formate ale imaginii mai late decât *formatul Academic*, care este standardizat la dimensiunile de 1,37:1 în Statele Unite. Formatele late importante sunt standardul nord-american de 1,85:1, 2,35:1 – cea mai întâlnită proporție obținută cu ajutorul procedeului CinemaScope, Panavision 2,2:1, proporția peliculei de 70 mm sau UltraPanavision 2,76:1. Vezi și *obiectiv anamorfic*, *raportul laturilor*.

**Fotogramă**: O singură imagine distinctă expusă pe suportul negativului/ copiei pozitive. Când o suită de fotograme este proiectată în succesiune rapidă pe un ecran (24 de fotograme/secundă), spectatorul are iluzia mișcării.

**Franciză**: O strategie de afaceri în care o singură proprietate intelectuală generează mai multe produse. În cazul cinematografiei, acestea sunt cel mai adesea alte filme, precum *prequel-uri, sequel-uri*, serii și *spin-off*-uri, și mărfuri care au o legătură tematică cu filmul de origine.

**Frontalitate**: Poziționarea personajelor în mizanscenă, astfel încât să fie plasate frontal față de camera de filmat și, deci, în proiecție cu fața către spectator.

**Front-proiecție**: Un proces de filmare combinată, în care o imagine filmată menită să apară în fundalul cadrului este proiectată frontal pe un ecran situat în spatele personajelor implicate în scenă. Personajele se află în primul plan al imaginii, în fața ecranului. Vezi și *retroproiecție*.

**Genuri**: Tipuri diferite de filme pe care publicul și cineaștii le recunosc datorită convențiilor lor recurente. Printre genurile obișnuite se numără filmul horror (de groază), filmul cu gangsteri și westernul.

**Iluminat de jos** (*underlighting*): Plasarea sursei de lumină mai jos decât subiectul iluminat, sub axul camerei de filmat.

**Iluminat de sus** (*top lighting*): O lumină poziționată deasupra unui personaj sau obiect, de obicei pentru a accentua părțile superioare ale figurii sau pentru a separa mai clar personajul de fundal.

**Iluminare în cheie înaltă** (*high key lighting*): Iluminare care creează relativ puțin contrast între zonele luminoase și cele întunecate ale cadrului. Umbrele sunt aproape transparente și atenuate de *lumina de modelare* și de raporturile mici de iluminare.

**Iluminare în cheie joasă** (*low-key*): Iluminare care creează un contrast puternic între zonele luminoase și cele întunecate ale cadrului, cu umbre profunde și un minimum de *lumină de umplere*.

**Iluminare în trei puncte** (*three-point lighting*): Aranjament de bază al iluminării unei scene folosind trei direcții distincte: din spatele subiectului (*lumina de contră*), o sursă mai puternică amplasată între fundal și aparat (*lumina principală*) și o sursă mai redusă ca intensitate, ce echilibrează lumina principală în ceea ce privește contrastul (*lumina de modelare*).

**Imagine**: Termen general ce definește toate manipulările filmului (negativului sau pozitivului) în timpul filmării (în aparat) sau în laborator, în partea de procesare a negativului/pozitivului. Totalitatea elementelor ce concură la aspectul vizual al operei cinematografice: iluminare, alegerea obiectivelor, mișcările de cameră, decupajul și folosirea creativă a planului de claritate.

**Integrare orizontală**: O practică prin care o companie dintr-un sector al industriei filmului achiziționează sau preia controlul asupra altor companii din același domeniu. De exemplu, o companie de producție se poate extinde achiziționând alte firme de producție. Vezi și *integrare verticală*.

**Integrare verticală**: O practică prin care o singură companie se implică în toate cele trei activități de bază ale industriei filmului (*producție, distribuție, exploatare*). În industria de film nord-americană, *companiile majore* erau integrate vertical începând cu anii 1920, deținând facilități de producție, companii de distribuție și cinematografe. Integrarea verticală a industriei a fost considerată ca având caracter de monopol în decizia Paramount dată de Curtea Supremă în 1948. În anii 1980, practica a reapărut atunci când companiile de producție și distribuție au început să achiziționeze acțiuni în diverse lanțuri de cinematografe și în firme de televiziune prin cablu.

**Iris**: O mască circulară și mobilă care poate (1) să se închidă la finalul unei secvențe pentru a sublinia un detaliu semnificativ sau (2) să se deschidă la începutul unei secvențe pentru a dezvălui locul unde se află obiectul descris.

**Înălțimea încadrării (punct de stație al camerei)**: Distanța față de sol la care este poziționată camera, indiferent de unghiul din care este filmat subiectul.

**Încadratură**: Raportul laturilor cadrului în interiorul căruia este compusă acțiunea descrisă pe ecran.

**Închidere/ deschidere** (*Fade-in/ Fade-out*): (1) *Fade-in*: un cadru întunecat care se deschide pe măsură ce apare cadrul următor. (2) *Fade-out*: un cadru care dispare treptat de pe ecran prin închiderea în negru a ecranului. Uneori, *fade-out*-ul se închide în alb sau într-o culoare.

**Lățime**: Lățimea peliculei măsurată în milimetri. Lățimile standard în istoria filmului sunt de 8 mm, 16 mm, 35 mm și 70 mm.

**Liniaritate**: Într-o narațiune, motivația clară a unei serii de cauze și efecte care progresează fără digresiuni semnificative, amânări sau interpolări de elemente irelevante.

**Lumina de contră** (*backlighting*): Tehnica iluminării personajelor sau obiectelor din scenă de pe partea opusă a aparatului de filmat, creând astfel un contur subțire de lumină în jurul acestora.

**Lumină dirijată** (*hard-lighting*): Iluminare cu surse punctiforme care creează umbre adânci și definite.

**Lumină de modelare**: O sursă de iluminare mai slabă decât lumina principală, utilizată pentru a atenua umbrele dintr-o scenă. Vezi și *iluminarea în trei puncte*.

**Lumină difuză** (*soft lighting*): Stil de iluminare ce evită obținerea de umbre definite și de diferențe dure între zonele luminate și cele umbrite, creând o tranziție gradată de la lumină la umbră.

**Lumină laterală**: Lumină care provine dintr-o parte a personajului sau obiectului, de obicei pentru a da impresia de volum, pentru a scoate în evidență texturi sau pentru a adăuga lumină de modelare suprafețelor umbrite. Vezi și *regula celor 180 de grade*.

**Lumină principală** (*key light*): În *sistemul de iluminare în trei puncte*, este sursa de lumină care pune în evidență subiectul cadrului și determină valoarea expunerii (diafragma de filmare). Vezi și *lumină de contră, lumină de modelare*.

**Masca ecranului**: La proiecție, un cadru din pânză neagră ce înconjoară ecranul. Raportul acestuia poate fi ajustat pentru a compensa *formatele* diferite de proiecție.

**Mască**: Porțiune opacă folosită la filmare în fața camerei sau la copiere (efecte speciale) ce blochează o porțiune a cadrului și schimbă forma cadrului filmat, lasând o parte a fotogramei neagră. În cele mai multe cazuri, masca este neagră, însă există și variante în alb sau colorate. Vezi și *iris*.

**Mișcare**: Un grup de cineaști care lucrează în aceeași perioadă și în același spațiu geografic și care împărtășesc idei specifice despre modul în care ar trebui făcut un film. În mod uzual, filmele aceleiași mișcări au caracteristici formale, stilistice și tematice comune. Anumite mișcări, precum suprarealismul francez din anii 1920, par relativ omogene; altele, precum Noul Val Francez de la finalul anilor 1950, sunt, prin comparație, destul de eclectice.

**Mișcare de cameră**: Impresia pe care o are spectatorul, privind spre ecran, că încadratura se schimbă în raport cu scena captată. Acest lucru se datorează schimbării perspectivei de filmare prin modificarea punctului de stație al camerei, dar poate fi obținut și cu un obiectiv tip transfocator (obiectiv cu distanță focală variabilă) sau cu ajutorul efectelor speciale. Vezi și *panoramarea orizontală, panoramarea verticală*.

**Mixaj**: Combinarea a două sau mai multe canale de sunet prin înregistrarea acestora pe o singură pistă de sunet.

**Mizanscenă**: Ansamblul tuturor elementelor plasate în fața camerei pentru a fi filmate: decorurile și recuzita, sursele de lumină, costumele și machiajul și actorii înșiși.

**Modernism**: O tendință amplă din arta și literatura secolului XXce mizează pe inovația estetică și pe temele care formulează un comentariu asupra contemporaneității. Arta modernistă adoptă forme și stiluri dificile, adesea provocatoare sau perturbatoare; chestionează deseori arta realistă tradițională și critică divertismentul de masă. Din punct de vedere tematic, modernismul vădește o fascinație pentru tehnologie, viața urbană și problemele legate de identitatea individuală. Îmbrățișează atât critica politică, cât și explorarea spirituală. Expresionismul, suprarealismul și muzica atonală sunt câteva expresii tipice ale modernismului. Impactul modernismului s-a resimțit în *cinematograful experimental*, în cel *de artă* și în anumite filme pentru publicul larg.

**Montaj**: (1) În etapa de producție, acțiunea de a selecta și de a alătura *dublele* alese pentru fiecare cadru. (2) În filmul finit, setul de tehnici care guvernează relația dintre *cadre*. (3) O abordare a montajului dezvoltată de cineaștii sovietici ai anilor 1920. Mișcarea sovietică de montaj accentuează relațiile dinamice, deseori discontinue, dintre cadre și *montajul intelectual*.

**Montaj repetitiv**: Montaj care reia o parte sau întreaga acțiune, prelungind astfel durata acesteia pe ecran.

**Montaj de continuitate**: Un sistem de realizare a tăieturilor de montaj astfel încât narațiunea să rămână continuă și inteligibilă. Montajul de continuitate se bazează pe crearea unei înlănțuiri firești între acțiunile, pozițiile personajelor și direcțiile de mișcare de la un cadru la altul. Pentru tehnici specifice montajului de continuitate, vezi *ax al acțiunii, tăietură în ax, regula celor 180 de grade, cadru de reintroducere, direcție de mișcare, plan/contraplan*.

**Montaj eliptic**: Un tip de montaj care omite porțiuni din acțiune, deseori cu scopul de a-l surprinde pe privitor sau de a-i provoca întrebări în legătură cu ce s-a întâmplat în scenele lipsă.

**Montaj intelectual**: Juxtapunerea unei serii de imagini pentru a crea o idee abstractă care nu este sugerată de niciuna dintre imaginile luate separat. Introdusă de regizorii mișcării Montajului sovietic, mai ales de Serghei Eisenstein, tehnica a revenit în forță în *cinemaul experimental* și în cel de stânga al anilor 1960.

**Montaj paralel**: Montaj care alternează între cadre provenind din două sau mai multe fire narative care se desfășoară în spații diferite, dar de obicei în același timp.

**Motiv**: Un element dintr-un film care este repetat cu intenție.

**Negativ**: Suportul de peliculă fotosensibilă pe care se înregistrează, în succesiune, fotogramele filmate de camera cinematografică. E un suport din poliester transparent acoperit pe o parte cu o emulsie fotosensibilă.

**Obiectiv anamorfic**: Un obiectiv pentru realizarea filmelor destinate proiecției pe ecran lat, utilizând o dimensiune a cadrului apropiată de formatul Academiei. Obiectivul camerei cuprinde o perspectivă foarte largă pe care o comprimă în interiorul cadrului, iar un obiectiv similar montat pe proiectorul de cinema dezanamorfozează imaginea, acordând-o cu dimensiunile ecranului lat. Cele mai cunoscute procedee anamorfice destinate ecranului lat sunt CinemaScope și Panavision.

**Obiectiv grandangular**: Un obiectiv cu distanță focală scurtă care afectează perspectiva linear-geometrică a cadrului distorsionând liniile plasate la marginea cadrului și exagerând distanțele dintre elementele de fundal și prim-plan. În formatul 35 mm, un obiectiv grandangular are o distanță focală mai mică sau egală cu 18 mm. Vezi și *obiectiv normal*, *teleobiectiv*.

**Obiectiv normal**: Un obiectiv care redă relațiile spațiale fără să amplifice sau să reducă în mod exagerat adâncimea planurilor cadrului. Unghiul de cuprindere al obiectivului normal este apropiat de cel optim uman (aproximativ 35 mm în formatul de 35). În cinematografia comercială, un obiectiv normal este unul cu o focală variind între 35 și 50 mm. Vezi și *teleobiectiv* și *obiectiv grandangular*.

**Oligopol**: O situație economică în care câteva companii controlează piața, cooperând deseori unele cu celelalte pentru a ține la distanță noi competitori. În industria nord-americană de film după anii 1920, *companiile mari* și cele *mici* alcătuiau împreună un oligopol.

**Panoramic orizontal** (*pan*): O *mișcare de cameră* în care corpul aparatului de filmat pivotează către stânga sau către dreapta. Efectul pe ecran este cel al scanării spațiului pe orizontală.

**Panoramic vertical** (*tilt*): O mișcare de cameră în care corpul aparatului de filmat pivotează în sus sau în jos pe un suport fix. Produce o încadratură dinamică ce scanează spațiul pe verticală.

**Pan-raff**: O mișcare extrem de rapidă de panoramare dintr-o parte într-alta, care determină pe ecran un efect de blur (linii verticale sau orizontale neclare, estompate). Deseori, o tăietură de montaj imperceptibilă realizată cu ajutorul raff-urilor devine o tranziție între două secvențe.

**Perspectivă sonoră**: Poziționarea sunetului în spațiul sălii de cinema produs de volum, timbru, înălțime și, în sistemele de redare stereo, informația stereofonică.

**Pixelare**: O formă de animație fotogramă cu fotogramă, în care obiecte tridimensionale, de obicei personaje umane, se deplasează stroboscopic cu ajutorul procedeului stop-cadru.

**Plan ansamblu**: Un cadru semigeneral care descrie relațiile spațiale dintre personaje, obiecte sau acțiuni din secvența ce va urma.

**Plan/contraplan**: Două sau mai multe cadre montate succesiv care prezintă alternativ personajele, de obicei aflate într-o conversație. În *montajul de continuitate*, personajul dintr-un cadru privește spre stânga, iar cel din următorul spre dreapta. Cadrele cu amorsă (de peste umăr) sunt frecvente în montajul de tip plan/contraplan.

**Plan detaliu**: O încadratură care mărește un mic detaliu, precum un ochi sau un rând dintr-un articol de presă.

**Plan întreg**: O încadratură în care dimensiunile obiectului arătat sunt mici. Un om stând în picioare ar fi cuprins în întregime în cadru, dar nu la mare distanță.

**Plan mediu**: O încadratură în care scara obiectului reprodus este moderată, iar figura umană încadrată de la brâu în sus ocupă întregul spațiu al cadrului (pe verticală).

**Plan-secvență** (*plan-séquence*): Un termen de origine franceză care denumește filmarea unei secvențe realizate într-un singur cadru, cu o durată semnificativ de lungă.

**Post-sincron**: Procesul de adăugare de sunete imaginilor după ce acestea au fost filmate și montate. Acesta poate include dublajul vocilor, inserarea de muzică diegetică sau de efecte sonore. Filmele de ficțiune contemporane sunt deseori postsincronizate. Această tehnică este contrariul *prizei directe de sunet*.

**Previzualizare**: Orice tip de planificare a imaginilor, dar termenul se folosește de obicei pentru a desemna versiuni animate simple ale unor secvențe sau filme întregi. Este utilizată pentru a testa încadraturi, scheme de lumină, decoruri și costume; pentru a fixa traiectoria actorilor, pentru a determina durata și ordinea cadrelor și pentru a planifica efectele speciale.

**Prim-plan**: Încadratură în care scara obiectului redat este relativ mare, cel mai des figura personajului fiind încadrată de la umeri în sus sau un obiect de dimensiune medie ocupând întregul cadru.

**Priză directă de sunet**: Muzică, zgomote și voci înregistrate în timpul filmării; e opusul postsincronizării. Primele filme sonore și filmele cinemaului direct privilegiau priza directă de sunet.

**Priveliști filmate**: Filme scurte nonficționale timpurii care prezentau peisaje pitorești sau exotice.

**Producție**: Una dintre cele trei etape ale industriei de film; procesul de a realiza un film. Vezi și *distribuție*, *exploatare.*

**Producție în regim de studio**: Un tip de producție în care o companie realizează filme pe bandă rulantă. De obicei, munca este divizată conform unei pregătiri detaliate, bazate pe decupaj și alte documente de producție. De obicei, unii membri ai personalului, precum regizorul și directorul de imagine, lucrează la un singur film în același timp, pe când alții, precum scenariștii sau tehnicienii specializați, lucrează mai mult sau mai puțin în paralel la mai multe filme. Companiile hollywoodiene dintre anii 1920 și 1950 ilustrează acest tip de producție.

**Producție în deplasare**: Practica companiilor cinematografice hollywoodiene de a-și filma producțiile în străinătate, după Al Doilea Război Mondial. Studiourile au realizat că a filma în afară era mai ieftin și filmul putea beneficia de pe urma încasărilor din țara gazdă („fonduri înghețate").

**Profunzimea câmpului de claritate** (*depth of field*): Distanța dintre cel mai apropiat și cel mai îndepărtat element față de aparatul de filmat între care se va întinde zona de claritate a imaginii. O adâncime de câmp între o jumătate de metru și cinci metri, de pildă, va însemna că tot ce este mai aproape de o jumătate de metru sau mai departe de cinci metri față de cameră va fi neclar.

**Profunzime redusă a câmpului de claritate** (*shallow focus*): Câmp de claritate redus ce menține un plan restrâns în scharf, opus față de *claritatea în profunzime.*

**Protecționism**: O politică guvernamentală care apără producția națională de filme de competiția importurilor străine. Politicile protecționiste tipice sunt cotele aplicate numărului de filme care pot fi importate sau proiectate, obligația ca cinematografele să rezerve un anumit număr de ore pentru produsele domestice și forme de ajutor financiar pentru acestea din urmă.

**Racord grafic**: Două cadre succesive filmate în așa fel încât să creeze similarități puternice ale elementelor compoziționale (culoare, formă etc).

**Racord pe mișcare**: Montaj de continuitate care alătură două cadre ale aceleiași acțiuni cu tăietura în momentul unei mișcări, pentru a da senzația că mișcarea se desfășoară fără întrerupere, continuu.

**Racord pe privire**: O *tăietură de montaj* care urmează principiile *axului acțiunii*, astfel încât primul cadru ne arată o persoană uitându-se într-o anumită direcție, iar cel de-al doilea ne dezvăluie spațiul alăturat înspre care aceasta se uită. Dacă persoana se uită spre stânga, cadrul următor sugerează că privitorul se află în afara cadrului, în partea dreaptă.

**Raportul academic** (*Academy ratio*): În epoca mută, cadrul imaginii avea de obicei o lățime de 1,33 ori mai mare decât înălțimea. Dar când s-a adăugat banda de sunet, imaginea a devenit aproape pătrată. Raportul de 1,33:1 al filmelor mute a fost standardizat de Academia Americană a Artelor și Științelor Filmului în 1932. (În practică, raportul imaginii filmului sonor era mai curând de 1,37:1).

**Raportul laturilor**: Relația dintre lățimea și înălțimea încadraturii. Formatul internațional standard al imaginii a fost de aproximativ 1,33:1 până în anii 1950, când s-au impus *formatele de ecran lat.*

**Reflexivitate**: O tendință caracteristică cinematografului modernist de a atrage atenția asupra faptului că filmul este un artefact sau o iluzie. Susținătorii reflexivității sugerează deseori că, dacă cinemaul comercial îl încurajează pe privitor să perceapă lumea de pe ecran ca fiind reală, un cinema mai autoconștient va expune modurile prin care realizatorii creează acest efect de realitate.

**Regula celor 180 de grade**: În cadrul montajului de continuitate, este dictatul care impune ca aparatul de filmat să stea pe o singură parte a acțiunii pentru a asigura relații spațiale constante între obiectele aflate în partea stângă a cadrului și cele aflate în partea dreaptă. Linia celor 180 de grade este o altă denumire a *axului acțiunii.* Vezi și *montaj de continuitate.*

**Retroproiecție**: O tehnică folosită pentru a combina o acțiune care se desfășoară în primul plan al imaginii cu una ce are loc în fundal și a fost filmată anterior. Primul plan este filmat în studio, în fața unui ecran; imaginile din fundal sunt proiectate din spatele ecranului. Tehnica aceasta este contrariul *front-proiecției.*

**Rezervare în bloc** (*block booking*): Un aranjament prin care distribuitorul îi forțează pe exploatanții de săli de cinema să închirieze și alte filme pe lângă cele de succes pe care doresc să le proiecteze. Devenită o practică obișnuită în industria de film americană după 1910, a fost declarată ilegală prin „decizia Paramount" din 1948.

**Rotoscop**: O mașină care proiectează una câte una fotograme dintr-un film cu actori (*live action*) pe o planșă de desen sau pe un acetofan astfel încât animatorul să poată descompune masca pe fiecare fotogramă. Scopul este de a obține o mișcare mai realistă în cadrul unui film de animație.

**Rulare în cinematografe**: Perioada în cursul căreia se proiectează un film după premieră. În era studiourilor hollywoodiene, prima etapă de rulare a filmului în marile cinematografe din zonele urbane era urmată de alte perioade de rulare în cartiere sau în orașe mici. Astăzi, după ce un film rulează în cinematografe, el mai poate fi difuzat pe televizoarele din avioane sau pe cele de acasă prin cablu, în cinematografe ieftine, în contexte necomerciale și în spațiul privat, pe DVD, Blu-ray sau pe platformele de *streaming*.

**Scharf/ plan de claritate:** Gradul în care razele de lumină reflectate de latura vizibilă a unui obiect converg în planul focal pentru a forma contururi clare și texturi definite.

**Schimbarea clarității:** Deplasarea punctului de maximă claritate dintr-un plan în altul în timpul derulării cadrului cinematografic. Efectul pe ecran se numește schimbare de scharf.

**Secvență de montaj:** Un segment de film care sintetizează un subiect sau comprimă o perioadă în câteva imagini scurte, tipice sau posedând o mare încărcătură simbolică. Deseori se folosesc efecte de *anșeneu, închidere sau deschidere din negru (fade), supraimpresiune* și *voleuri* pentru a face trecerea dintre cadre într-o secvență de montaj.

**Spațiu restrâns** (*shallow space*): Dramatizare a unei acțiuni într-un *plan restrâns de profunzime*, opus față de decupajul acțiunii în *profunzimea cadrului*.

**Stil:** Folosirea explicită și sistematică a unor *tehnici* de filmare caracteristice într-un film sau într-un grup de filme (de exemplu, în opera unui cineast sau într-o *mișcare* cinematografică).

**Stilul „camerei libere“:** Un stil de filmare apărut în anii 1970, cu utilizarea frecventă a camerei din mână, fie pentru a urmări personajele, fie pentru a le înregistra conversațiile. Rezultatul e o mișcare aproape constantă, deși uneori foarte subtilă, de cameră.

**Storyboard:** Un instrument folosit în planificarea filmării unei secvențe sau a unui film, care constă în desenarea cadrelor individuale, cu descrieri de acțiune sau mișcare de cameră sub fiecare casetă.

**Sunet de ambianță:** Orice sunet care nu este reprezentat ca provenind direct din spațiul și timpul imaginilor de pe ecran. O narațiune orală (numită „voce din off“) este un exemplu des întâlnit.

**Sunet diegetic:** Orice voce, fragment muzical sau efect sonor prezentat ca avându-și originea în spațiul scenografic al filmului. Vezi și *sunet extradiegetic*.

**Sunet extradiegetic:** Sunete, cum ar fi muzica de ambianță sau comentariul naratorului, care sunt reprezentate ca provenind dintr-o sursă aflată în afara universului narațiunii („diegeza“).

**Sunet sincron:** Sunet care se potrivește pe plan temporal cu imaginile de pe ecran, precum în cazul dialogului care corespunde mișcărilor buzelor actorilor.

**Supraimpresiune:** Expunerea mai multor imagini pe același suport de peliculă (negativ sau pozitiv).

**Tăietură de montaj:** (1) În postproducție (montaj negativ), alăturarea a două bucăți de negativ prin lipire. (2) În montajul final, o schimbare instantanee de la un cadru la următorul. Vezi și *tăietura în cadru.*

**Tăietură în ax** (*cut-in*): O trecere instantanee de la un cadru mai larg la unul mai apropiat, care prezintă o anumită porțiune a aceluiași spațiu.

**Tăietură în cadru** (*jump cut*): O tranziție abruptă care pare să fie o întrerupere a aceluiași cadru. Fie elementele din prim-plan par să se modifice brusc în fața unui fundal care rămâne același, fie fundalul se schimbă brusc, pe când obiectele rămân aceleași. Vezi și *montaj eliptic.*

**Tehnică:** Orice aspect al mediului cinematografic care poate fi manipulat în procesul de realizare a filmului.

**Tehnică pan-transfocare:** Un mod de a înlocui tăietura de montaj la începutul sau la finalul unei scene; dacă este continuă, ea concentrează atenția pe anumite aspecte importante ale scenei. La sfârșitul anilor 1950, Roberto Rossellini a fost un pionier al acestei tehnici, care s-a răspândit în deceniul ulterior. Deseori, ea permite regizorului să facă un *plan-secvență*. Vezi și *teleobiectiv.*

**Teleobiectiv:** Un obiectiv cu o distanță focală lungă care afectează perspectiva unui cadru prin apropierea fundalurilor îndepărtate, făcându-le să pară mai apropiate de prim-planul acțiunii. În formatul de 35 mm, un teleobiectiv are o distanță focală de 75 mm sau mai mult. Vezi și *obiectiv normal*, *obiectiv grandangular.*

**Timpi morți** (*temps morts*): O expresie cu origini franceze utilizată pentru a descrie o manieră de a pune în scenă și de a filma care accentuează intervalele lungi dintre acțiuni sau replici pe parcursul cărora nu se întâmplă nimic semnificativ pe plan narativ. Un *timp mort* poate fi o pauză consistentă într-o scenă de dialog sau o secvență lungă care ne arată un personaj mergând de-a lungul unui peisaj. De obicei, *timpii morți* sunt folosiți pentru a conferi realism, pentru a sugera o stare sau a caracteriza un personaj. Dispozitivul, care apare uneori în filmele mute și a fost exploatat de neorealism după Al Doilea Război Mondial, a devenit foarte răspândit în *cinemaul de artă* european de după anii 1950.

**Tipaj**: O tehnică de actorie folosită de mișcarea Montajului sovietic în care unui interpret i se conferă trăsături despre care se crede că sunt caracteristice pentru un grup social și deseori pentru o clasă economică.

**Transfocator**: Un obiectiv cu o *distanță focală* variabilă, care poate fi ajustată în timpul filmării/ cadrului. Schimbarea focalei spre teleobiectiv dă senzația unei apropieri și comprimări a spațiului, apropiind planurile prin iluzia măririi decorului filmat. O schimbare spre focala scurtă a teleobiectivului face opusul focalei lungi. Vezi și *teleobiectiv*, *obiectiv grandangular*.

**Travling** (*tracking shot*): O mișcare de cameră în care aparatul se mișcă în spațiu pe direcție orizontală. Efectul pe ecran e de cadre mobile realizate cu ajutorul înaintării, retragerii sau mișcării laterale.

**Unghi de filmare**: Poziția cadrului prin raport cu subiectul prezentat: de la nivelul privirii interlocutorului (neutru); de deasupra lui, privindu-l de la înălțime (plonjat); de dedesubt, privind în sus spre el (contraplonjat).

**Unghi înclinat (unghi olandez)**: O imagine unde linia orizontului este plasată oblic, pe diagonală, fie spre dreapta, fie spre stânga, ceea ce face ca obiectele din cadru să pară înclinate. (În perioada hollywoodiană a prezenței masive a tehnicienilor germani se folosea termenul *Deutsch* – german, care a fost interpretat ca *Dutch* – olandez; de unde și confuzia actuală a etimologiei termenului.)

**Unghi subiectiv**: Un cadru filmat aproximativ de la înălțimea ochilor unui personaj, care arată ceea ce vede acesta. De obicei, unghiul subiectiv este precedat sau urmat de un cadru cu personajul care privește.

**Voleu**: (1) În montaj, o tranziție între cadre în care o linie traversează ecranul, eliminând treptat primul cadru și înlocuindu-l cu următorul. (2) Una dintre fâșiile de textil negru care încadrează ecranul de cinema. Voleurile pot fi ajustate conform *formatului* filmului proiectat.

„Nimeni nu are nevoie să fie convins că filmul a fost una dintre cele mai influente forme de media din ultimii o sută de ani. Nu doar că îți poți aminti cele mai incitante și mai lăcrămoase momente petrecute văzând filme, dar îți poți, cel mai probabil, aminti momente din viața de zi cu zi când ai încercat să fii la fel de grațios/oasă, de altruist/ă, de dur/ă sau de empatic/ă precum acele personaje grandioase de pe ecran. Felul în care ne îmbrăcăm și în care ne tundem părul, felul în care umblăm și ne comportăm, lucrurile în care credem sau de care ne îndoim – toate aceste aspecte ale viețilo noastre sunt influențate de filme. Filmele ne oferă și experiențe artistice puternice, cunoștințe despre culturi diverse și despre noi moduri de gândire."

**Kristin Thompson**
**David Bordwell**
**Jeff Smith**

„Sperăm că această carte va contribui la o mai bună cunoaștere și la un mai mare interes pentru istoria filmului din România. Multe dintre filmele și cinematografiile analizate de autori - precum cele din Africa, Orientul Mijlociu sau din anumite părți ale Asiei, sau precum documentarele și filmele experimentale post-1945 - au fost, în cel mai bun caz, tratate expeditiv de literatura de specialitate din România.
Dar chiar și acele capitole care descriu anumite fenomene care s-au bucurat, de-a lungul timpului, de interesul cercetătorilor și criticilor de la noi propun, invariabil, perspective proaspete și introduc noțiuni și abordări diferite de cele clasicizate în literatura din domeniu.

Chiar dacă funcționează în primul rând ca o introducere în toate aspectele existenței filmului, **Istoria filmului: o introducere** este extrem de prețioasă deoarece îmbină studiul cantitativ și calitativ, oferind, de multe ori în câteva rânduri succinte, indicii despre amploarea anumitor aspecte care pot fi cercetate mai departe de cei interesați să le aprofundeze. De asemenea, foarte importante mai ales pentru înțelegerea construcției narative și formale a filmelor discutate sunt sutele de fotograme extrase de ei direct din peliculele vizionate în deceniile de pregătire a cărții, prin care exemplifică într-o manieră mai concretă numeroasele supoziții avansate în interiorul capitolelor.

Cu alte cuvinte, **Istoria filmului: o introducere** ar trebui să fie în egală măsură accesibilă cititorilor care doresc să interacționeze cu o perspectivă sintetică asupra principalelor evenimente și noțiuni relevante pentru evoluția cinematografului internațional, dar le va folosi cu siguranță și profesorilor și studenților care tratează - la diverse niveluri, nu doar în structuri universitare - mediul audiovizual. Iar criticii, istoricii, cercetătorii și cineaștii înșiși vor descoperi, cu siguranță, numeroase informații sau unghiuri noi de pătrundere intelectuală în specificul meseriei lor."

de Andrei Rus